Mus. Th. 2981 z
Th. 52824

Zur freundschaftl. Erinnerung
an H. Söhrs

25 BG

Allgemeine

GENERALBASSLEHRE,

mit

besonderer Rücksicht auf

angehende Musiker, Organisten und gebildete Dilettanten

bearbeitet von

Gustav Schilling,

Doctor der Philos. und Musik, Hochfürst. Hohenz. Hech. Hofrathe, Gründer und permanentem Secretair des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaft, wie auch mehrerer anderer gelehrten und musikalischen Gesellschaften Mitgliede.

Darmstadt, 1839.

Verlag von L. Pabst.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Gedruckt bei Chr. Fr. Will.

ERZIEHER AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

Dem Ritter etc.

Giacomo Meyerbeer

als

Zeichen reinster Hochachtung und aufrichtigster Freundschaft

gewidmet

vom

Verfasser.

Vorwort.

Unverkennbar spricht sich bei der regen Theilnahme, welche fast alle musikalischen Veranstaltungen neuerer Zeit finden, immer deutlicher und lebendiger auch ein ernstliches Streben nach allgemein gründlicher und allseitiger Bildung in der Musik aus, dieser Kunst, welche so sehr tief in die innersten Angelegenheiten des menschlichen Lebens eingreift, und die daher von jeher auch die verbreitetste und geliebteste unter allen Künsten war. Indessen erscheint bei der grossen Ausgedehntheit des Wirkens in und durch Musik ein solches Streben auch um so nothwendiger und bedürftiger, als man nicht vom Musiker vom Fach allein, sondern selbst von den Dilettanten, will er nur einigermassen Anspruch auf Anerkennung seiner Leistungen und Kenntnisse, kurz auf Bil-

dung machen, immer ernstlicher etwas mehr noch denn blos eine Summe mühsam angelernter technischer Fertigkeiten fordert; und wenn unter der Leitung von Dilettanten selbst tagtäglich fast neue Musikvereine entstehen, und die Obliegenheiten der Musik-Directoren, Cantoren, Organisten, überhaupt aller Musiker in jedem Fache stets grösser, wichtiger und auffallender sich gestalten, so reicht nirgends auch mehr eine blos praktische Gewandtheit, selbst gepaart mit der reichsten Erfahrung, dazu aus, sondern ist theoretische, und zwar tüchtige, gründliche theoretische Durchbildung nicht minder unerlässliche Bedingung. Einen höchst wichtigen und wesentlichen Theil dieser Bildung macht unleugbar auch die, namentlich für das Choral- und Partiturspiel und überhaupt das Studium des harmonischen Satzes so sehr wichtige, Kenntniss des sogenannten Generalbasses aus, und kam daher der Unterzeichnete der ehrenden und vertrauensvollen Aufforderung des achtungswerthen musikliebenden Herrn Verlegers nach, auch dieses, seit des unvergesslichen Türk's Tagen mehr oder weniger brach gelegene,

und doch so höchst wichtige Gebiet der musikalischen Kunst wieder, und zwar auf eine den Bedürfnissen der Zeit mehr angemessene Weise fruchtbar zu machen, so glaubt derselbe nur im Interesse des gesammten musikalischen Publikums, vor Allen der angehenden Musiker, Componisten, Organisten, Musikdirectoren und Gebildeteren unter den Dilettanten gehandelt zu haben.

Ueber Form, Tendenz und Inhalt des Werks bleibt wohl nichts Besonderes mehr zuzufügen übrig, da darüber schon die, und aus dem Grunde auch Vorschule genannte, Einleitung für die verständigen und unbefangenen Leser sich hinlänglich ausspricht. Sollte dem Einen oder Andern der theoretische Theil, und namentlich zwar der die Lehre von der musikalischen Harmonie betreffende, zu unvollständig und nicht erschöpfend genug erscheinen, so bedenke man, dass in solcher Beziehung hier überhaupt nur das gegeben werden konnte, wollte und durfte, was mit der Kunst des Generalbassspiels für sich in engerer Verbindung steht, so wie denn auf der andern Seite auch sich Nichts aus einer all-

gemeinen Generalbasslehre ausschliessen liess, an welchem ein solcher Zusammenhang mit jener Kunst vorliegt. Eben so muss ich mich auch zum Voraus schon gegen jeden etwaigen Vorwurf einer zu grossen und fühlbaren Zersplitterung der einzelnen vorgetragenen Gegenstände verwahren: in der Wissenschaft unserer Kunst ist, wie in jeder andern Wissenschaft, Nichts ohne die engste Beziehung zu dem Ganzen, und wir können keinen Theil einzeln daraus hervorheben, ohne nicht auch den daneben liegenden schon wesentlich zu berühren und selbst das Ganze in seinem Organismus zu stören oder doch gleichsam zu befühlen, und so lässt sich in der organischen Entwickelung ihrer Lehren eben so wenig eine Anticipation als Recapitulation, so wenig eine Voraussicht als eine Rückerinnerung vermeiden. Jedenfalls glaube ich, durch die gewählte Einkleidung, Eintheilung und Darstellung der einzelnen Gegenstände auch den Ueberblick über das Ganze nicht erschwert, vielmehr erleichtert zu haben, so wie ich dadurch auch einen Fingerzeig geben wollte, wie ohngefähr, nach

meinem Dafürhalten, diese Lehre von der Kunst des Generalbassspiels im Falle öffentlichen Unterrichts sich in einem bestimmten Cyklus von zusammenhängenden Vorträgen abthun liesse. Die praktische Nachhülfe und die Anwendung der Theorie auf das Leben, so wie die Fertigkeit in dieser Anwendung bleibt bei allem Unterricht ja, geschehe er in den Schulen oder in den Hörsälen, privatim am traulichen Tische oder öffentlich von Cathedern herab, durch das lebendige Wort der Sprache oder durch den todten Buchstaben der Schrift, nur dem eigenen häuslichen Fleisse, den Nachstudien überlassen. Wir Lehrer — so glaube ich mich im vorliegenden Falle wohl ausdrücken zu dürfen — können bei unserm Unterrichte die Gegenstände nur vorlegen einer allgemeinen Anschauung und zeigen, wie der Anschauende Nutzen durch solche Betrachtung zu ziehen vermag für das Leben, nur die Sache und auf welche Art und Weise sie behandelt werden muss, können wir darthun in unseren Vorträgen, die Fertigkeit in dieser Behandlung bleibt stets ein Werk der Uebung und des eigenen fleissigen

Studiums der Schüler; doch wird sie um so schneller und sicherer auch erlangt werden, als wir der grösstmöglichsten Deutlichkeit und Klarheit, der Einfachheit und doch zugleich der lebendigsten und belebendsten Vergegenwärtigung bei jener Darstellung uns befleissigen, und ob ich selbst nun diesen Grundsatz, den ich als unumstösslich wahr anerkenne, auch in dieser meiner Generalbasslehre befolgt, und ob ich wirklich so dem Studium der Generalbasskunst ein mehr förderndes Mittel an die Hand gegeben habe, muss ich dem Urtheile Anderer, meiner Leser, und dem Erfolge überlassen. Den redlichsten Willen dazu hatte ich: das wohl darf ich versichern.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniss.

Vorschule.

Seite

Allgemeine Uebersicht über den Gegenstand, nebst Entwickelung seines Begriffs 1

Erster Lehrcurs,

enthaltend

die Lehre von den nöthigen Hülfswissenschaften zum Generalbassspiel.

Erste Vorlesung.

Von dem Tone und seinen verschiedenen Combinationen oder den sogenannten Intervallen 32

Zweite Vorlesung.

Ueber Con- und Dissonanzen 66

Dritte Vorlesung.

Die Harmonie in ihren mannigfachen Gestaltungen 92

Vierte Vorlesung.

Von der Modulation und Ausweichung 120

Fünfte Vorlesung.

Was haben wir unter einem Grund- und einem umgekehrten Basse zu verstehen? — mit einem Worte: von den verschiedenen Bässen in der Harmonie und ihrem Charakter. 149

Sechste Vorlesung.

Seite

Ueber die Bezifferung des Basses oder die sogenannte Generalbassschrift 173

Siebente Vorlesung.

Allgemeine Accordenlehre oder die Lehre vom reinen Satz . 217

Achte Vorlesung.

Specielle Anwendung der Lehre vom reinen Satze auf die Kunst des Generalbassspiels, oder allgemeine Regeln für diese, hergenommen aus jener Lehre vom reinen Satze . 239

I. Regeln der Melodik für das Generalbassspiel 260

II. Allgemeine harmonische Gesetze für das Generalbassspiel 264

III. Verhalten des Generalbassspielers in Beziehung auf den Rhythmus 278

Neunte Vorlesung.

Tabellarische Uebersicht und Bezeichnung aller in dem System der Harmonie und somit auch beim Generalbassspiele vorkommenden Accorde 286

Zweiter Lehrcurs,

oder

eigentlich praktischer Unterricht im Generalbassspiel.

Zehnte Vorlesung.

Bezifferung und Spiel des Dreiklangs, sowohl für sich als in seinen verschiedenen Umkehrungen 314

Eilfte Vorlesung.

Bezifferung und Spiel des Septimenaccords und seiner verschiedenen Umkehrungen 346

Zwölfte Vorlesung.

Seite

Bezifferung und Spiel des kleinen und grossen Nonenaccords und ihrer verschiedenen Umkehrungen 373

Dreizehnte Vorlesung.

Bezifferung und Spiel des sogenannten grossen oder eigentlich übermässigen Sextenaccords 399

Vierzehnte Vorlesung.

Bezifferung und Spiel des sogenannten Undecimenaccords . 409

Fünfzehnte Vorlesung.

Bezifferung und Spiel des sogenannten Terzdecimenaccords . 417

Sechszehnte Vorlesung.

Von den Accorden mit Vor- und Aufhaltungen,
und zwar

I. Mit einfachen Auf- und Vorhalten 423

Siebenzehnte Vorlesung.

Fortsetzung
und insbesondere zwar

II. Von den Accorden mit doppelten oder zweifachen Auf- und Vorhalten 439

Achtzehnte Vorlesung.

Fortsetzung
und insbesondere zwar

III. Von den Accorden mit drei und mehr Vor- und Aufhalten . 453

Neunzehnte Vorlesung.

Von dem Spiel der Accorde, welche durch Verzögerung des Basses entstehen 470

Zwanzigste Vorlesung.

Verschiedene Gattungen des Generalbassspiels, entstanden aus der Verschiedenheit seines Zwecks, oder über die Begleitung des Generalbassisten im Allgemeinen wie im Besondern 485

Einundzwanzigste Vorlesung.

Seite

Vom Choralspielen nach bezifferten Bässen 499

Zweiundzwanzigste Vorlesung.

Das Spielen des Generalbasses nach unbezifferten Bässen. . 521

Dreiundzwanzigste Vorlesung.

Vom Orgelpunkt und den mannigfachen Cadenzen oder Tonschlüssen 539

Vierundzwanzigste Vorlesung.

Von den Vor-, Zwischen- und Nachspielen bei Chorälen und andern derlei Tonstücken 561

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Vorschule.

Allgemeine Uebersicht über den Gegenstand, nebst Entwickelung seines Begriffs.

Fort- und vorangeschritten, sagt man, ist die Welt, wie ein reissender Strom, in ihrer Bildung und Cultur, in all' ihrem Wissen, Können und Vermögen. Allerdings ist sie das, und an einem andern Orte auch schon legte ich in lebendigster Ueberzeugung das offene Bekenntniss ab, dass die Wissenschaften alle fast ihrem hohen Ziele, der Veredlung des Daseins, Verschönerung des Lebens, mit immer erleuchteterem Bewusstsein entgegenreifen, und der letzte noch keimende Halm einer früchteleeren Scholastik meist schon verdorrt daliegt in der belebenden Anschauung der Natur, unter dem ächten Lebensbaume menschlicher Erkenntniss. Wohin der forschende Blick sich richtet, in der That überall reift immer mehr nutzbare Frucht an diesem Baume, und des Wissens Harmonie scheint gefunden. In energischer Einheit strebt es hin zur Bereicherung und Veredlung des Lebens, zur Verherrlichnng des Daseins. Allein dürfen wir unbedingt dies Alles auch von der Kunst, und namentlich unsrer Musik sagen? — Kaum dass die Ehrfurcht vor ihr selbst mich abhält, geradezu das Gegentheil zu behaupten. Auf der innigsten Verschmelzung von Idee und Form beruht das eigentliche Wesen einer Kunst! — Der Satz wird tausend- und abermal tausendmal nachgesprochen und nachgeschrieben,

aber kümmern sich auch sonderlich darum die, welche es sind, die die Kunst üben und ihre Gebilde schaffen? — Sind diese nicht (und niemals mehr als heutigen Tages), meistens schon zufrieden mit dem blossen Spiel schöner Aeusserlichkeit? — Wenn nur der leibliche Sinn des Hörers angenehm gereizt und geschmeichelt wird, ob Geist und Seele dabei auch, über die formelle Aeusserlichkeit hinaus, noch in lebendigsten Anspruch genommen werden durch die eben dargestellte Idee, kümmert — ich sage es, wenn auch nicht ohne den Schein der Bitterkeit, doch in dem Bewusstsein der Wahrheit grad' heraus — den grösseren Theil unsrer sogenannten Künstler wenig. Die Form — ja! — hat auch in der Musik einen kaum höher noch zu steigernden Grad von Vollkommenheit erreicht. Hätte man vor 50 Jahren noch selbst den Meistern in der Technik gesagt: „nach einem halben Jahrhundert schon werdet ihr im Vergleich zu dem, was dann von den Virtuosen im Spiel und Gesang geschieht und geleistet werden wird, als ganz kleine, unbedeutende Stümper dastehen" — der Tollhäuslerei würden sie uns angeklagt und in beleidigtem Stolze sich verbeten haben, solch' alberne prophetische Mährchen ihnen aufzubinden; und dennoch ist es so, dennoch hätten wir recht verheissen damals. Man halte ein Clavierconcert von Thalberg, Henselt, Liszt oder Chopin, ja selbst noch von Weber, Hummel und Kalkbrenner, gegen ein anderes von vielleicht Mozart oder auch Beethoven, die doch als blosse Virtuosen auch die Heroen ihrer Zeit waren: welch' gewaltiger Unterschied in der Form! welche grosse Einfachheit und Leichtigkeit hier, und welche ungemeine, an's Räthselhafte gränzende Schwierigkeiten dagegen dort! — Womit vor zwei, drei Decennien noch unsere Virtuosen in den öffentlichen Concertsälen glänzten: wozu ist es jetzt geworden? — zu Uebungsstücken für unsere Anfänger, und wollte jetzt noch Jemand sich einfallen lassen, die

Unsumme seiner angelernten Fertigkeiten und die Pracht seiner technischen Meisterschaft darin zu entwickeln, welche Wirkung würde er hervorbringen? — zur Bewunderung und zum Anstaunen, welche das Element und die Hebel jetzt sind eines bedeutenderen künstlerischen Rufes würde er wahrlich nicht hinreissen. Was sind die einst eifrig belauschten Triller einer Tartinischen Teufelssonate gegen die elektrischen Kunststücke eines Paganini? — Spielereien, sagt der zehnjährige Violinist und ergreift mit keckem Selbstvertrauen den Bogen, um sie in eben solcher Leichtigkeit uns vorzugeigen. Und so lässt sich fort und fort nach allen Richtungen hin und von allen Seiten her in tausend und wieder tausend Vergleichen und Zusammenstellungen beweisen, wie die Form allerdings, das rein Technische in der Kunst vorangeeilt ist und mit gleichem Schritte sich ausgebildet hat, wie alle Cultur und Erweiterung des menschlichen Wissens und Könnens, bis zu einem Höhepunkte sogar, der kaum noch eine weitere Steigerung zuzulassen scheint. Das Unglaubliche fast wird geleistet in dieser Beziehung, und unser Fassungsvermögen droht zu erstarren und nicht auszureichen unter der Last und für die Masse von Schwierigkeiten, welche die physische Kraft der Virtuosität (im weitesten Sinne des Wortes) mit einer — aufrichtig gestanden — bewunderungswerthen Leichtigkeit überwältigt. Indessen hat die Idee, hat der Geist der Kunst auch mit dieser reicheren Entwickelung der Form einen höheren Aufschwung genommen in der Musik? — Ist, wie äusserlich reicher, prachtvoller und glänzender, diese auch innerlich tiefer, erhabener und erfüllter geworden von einem durchdringenden Geiste? — Rinnen die Thränen auch noch, erschüttern jene Herzschläge auch noch unsere Brust, wenn wir — um Namen zu nennen — unter anderen ein Chopin'sches Tonwerk in seinen wunderbaren Combinationen anstaunen, die einst über jenes Landmanns sonngebräunte Wangen

selbst hinrollten, als BEETHOVEN in die Tasten griff und durch die Accorde der Saiten seinen unendlichen Geist offenbarte, und die in wehmuthsvollem Seufzer der ganzen Menge seiner Zuhörer sich verkündigten, als RHODE die Grazie dahin spielen liess auf den zarten Schwingen seiner Saiten? — In sich selbst schon trägt ein Jeder, der nur einige Aufmerksamkeit der heutigen Musik schenkt, die Antwort auf diese Fragen, oder wäre wirklich, durch das Treiben der Zeit, auch hier alle Stimme der Wahrheit erstickt? — Ich fürchte nicht, aber Schlendrian — sagte DRIEBERG bereits treffend — ist in der That der Neueren Musagetes, und, wenige ehrenwerthe Ausnahmen ungerechnet, erscheint die Musik, wie sie uns heutigen Tages geboten wird, meistens nur als ein Spiel mit schönen Tonformen, in welches sich, zufällig oder ungesucht, nur so viel tiefer Bedeutsames und Charakteristisches allenfalls noch einmischt, als da natürlich haftet an den gebrauchten Kunstmitteln. Ohne irgend eine lichtere Begeisterung von ergreifenden Ideen reihen die Componisten, wenn sie ein Tonstück an's Licht fördern wollen, die Töne an einander, die ihrem äussern Sinne unbestimmt schmeicheln, ordnen die Structur des sogenannten Ganzen nach einer zum Theil rein conventionellen Norm, und nennen es dann Sinfonie, Sonate, Concert, Rondo oder wie noch anders der Name eben der Form nach passt; ob Folge und Abtheilung der einzelnen Tonsätze dabei höherem Gesetze entsprechen oder nicht, was kümmert das sie? die Unsumme eitler technischer Fertigkeit, deren möglichste Ueberschwenglichkeit allein noch den Beifall der Menge erregt und einen Concertsaal füllt, oder gar eine mit Tönen verzeichnende Malerei äusserer reeller Gegenstände, sind ja, Verstand beschäftigend oder die trübe Quelle der Leidenschaften und das Mark durchbebenden Sinnenreizes in ihrem Innersten aufrührend, allein nur die Aufgabe, welche sie glauben lösen zu müssen, ungedenk jener ernsten Mahnung, dass

die reine Musik, schroff entgegengesetzt allen jenen Formen, stets erscheinen soll blos als eine wahre Kunst der Seele. Ich bemerke wohl, dass ich hier ganz im Allgemeinen rede, und nicht etwa besondere Fälle oder Personen im Auge habe, deren rühmenswerthe Leistungen mein Gebilde zu grell erscheinen oder zu einem verfehlten Schattenrisse werden lassen könnten. Das Allgemeine ist so, und das Einzelne, was vielleicht mit einem ächt künstlerischen Typus daraus hervortritt, macht es nicht anders. Die Form in der Musik hat sich ausgebildet im Laufe der Zeiten zu unendlicher Pracht, aber der Geist, der in ihr weht, ist nicht kräftig genug, mit einem durchdringenden Pulsschlag sie zu beleben, und scheint siech und ermattet zu sein unter der Last rein formellen Zierraths, wie jede Idee, komme sie nun zum Ausdruck durch Worte, Ton, Zeichen, Farbe oder Geberde, immer mehr erdrückt wird und verloren geht unter einem blossen Schein, je mehr blos auf die Art der Darstellung und ihren Reiz der künstlerische Sinn sich richtet. Auch nicht der Geist nur, die eigentliche Idee der Kunst, ist bei dem Streben nach immer höherer und reicherer Entwickelung in keinem ebenmässigen Verhältnisse geblieben mit seiner Form, sondern selbst von der blossen Intelligenz auch können wir leider nicht ein Anderes rühmen. Am besten und klarsten beweist dies unter Anderm der Gegenstand, den wir hier jetzt näher an's Licht zu ziehen im Begriffe stehen, die Lehre und Kenntniss des Generalbasses nämlich.

Was ist Generalbass? — Mit wenig Worten könnte ich dieser Frage ihr Recht geben, wenn es darauf ankäme, nur eine Sinn- und Worterklärung ihres Gegenstandes zu geben. Das genügt aber nicht für unsern Zweck, und um vollständig den Begriff von dem zu fassen, was uns zur Betrachtung vorliegt, müssen wir es auch von allen Seiten und auf keiner blos oberflächlich, sondern

recht genau, sein ganzes Wesen durchdringend anschauen. Ich fragte: was Generalbass sei? — das Wort zunächst kommt aus dem Lateinischen her und ist zusammengesetzt aus *generalis*, d. h. allgemein, aber auch die Gattung betreffend, und *bassus* — der Bass, welches letztere Wort aber wieder abstammt und gebildet ist von *basis* — das Fundament, die Grundlage, auf welcher Etwas ruht und die diesem zur Stütze und zum ersten Haltpunkte dient. Wahrlich es giebt wohl kaum einen Gegenstand, der einen mehr seine ganze Natur und Wesenheit umfassenden und andeutenden Namen zugleich führte als dieser; im Deutschen lässt sich derselbe mit einem und wenn auch umschreibenden Worte fast gar nicht wiedergeben: vielleicht allgemeiner Gattungsbass oder Geltungs-, regierende Stimme. Was sagen aber alle diese und sonstige schon versuchte Benennungen gegen das eine germanisirte lateinische Wort Generalbass? welches bezeichnet

die tiefste Stimme einer Composition, im Fall dieselbe so eingerichtet und auch bestimmt ist, einen Ueberblick über den ganzen Gang der Harmonie, sowohl ihren einzelnen Bestandtheilen als Modulationen nach, zu gewähren,

und dann auch in zweiter Instanz seiner Deutung noch in sich begreift

die Kenntniss einer solchen Einrichtung der tiefsten Stimme.

Ich wüsste kein Wort, und wenn ich den ganzen deutschen Sprachschatz durchsuche und bis auf seinen letzten Boden hin ausleere, finde ich auch keins, das mit gleich grosser Geltung und zweifelloser Bestimmtheit zu einer nur ähnlichen Bezeichnung taugte. Der Bass ist als unterste tiefste Tonlage in aller Musik diejenige Stimme, auf welcher ihr ganzes harmonisches Gebäude beruht, ist

ihr Fundament, die Grundmauer ihres in den mannigfaltigsten Combinationen sich gestaltenden Tonpalastes; auf solche Weise, so denselben nun eingerichtet, dass er zugleich das Prädicat *generalis* verdient, lässt sich aus ihm auch die Gattung, die Art und das Geschlecht der harmonischen Toncombination über ihm erkennen; doch diese Einrichtung lässt sich nicht treffen und ausführen ohne Kenntniss von ihrer eigenthümlichen Beschaffenheit sowohl als der Beschaffenheit jener Toncombinationen selbst zugleich. Kann mehr mit einem Worte, kann dies bestimmter aber auch wohl und umfassender mit einem andern Worte ausgedrückt werden, als jenem — Generalbass? — wie schon gesagt, bezweifle ich, dass je ein genügendes rein deutsches Wort dafür gefunden und erdacht werden wird. Jene Stimme, welche in einer darnach eingerichteten Composition der Generalbass heisst und die wirklich Generalbass derselben ist, braucht übrigens nicht jedesmal und durchweg der eigentliche Bass oder die wirkliche Bassstimme zu sein, sondern auch jede andere Stimme, der Tenor oder Alt etc., kann dazu dienen, wenn sie nur die unterste, die tiefste Stimme der Composition oder des betreffenden Satzes ist, auf welche die Harmonie sich gleichsam fusst, basirt, und wenn die Stimme nur die Einrichtung hat, welche der Generalbass erfordert. Diese Einrichtung ist nämlich diejenige Anordnung, nach welcher durch Ziffern und andere Zeichen, wie wir diese später werden kennen lernen, über der Grundstimme die Beschaffenheit, Art und Bestandtheile der übrigen Harmonie, also des eigentlichen Accordes des Grundtons, angedeutet werden, so dass sich auch ohne weitere Noten aus dieser einen Stimme schon das ganze Wesen der Harmonie, nicht allein ihre erste Grundgattung, ob Moll oder Dur und welche Moll- oder Durtonart, sondern auch die mancherlei Gestalten und Lagen der verschiedenen Accorde bis auf jeden einzelnen Ton

als ihren Bestandtheilen hin, und endlich der Gang der Modulationen und Uebergänge, erkennen lässt; ob diese auf solche Weise eingerichtete Stimme von dem eigentlichen Basse oder von einer höher liegenden Stimme und von welchem Instrumente vorgetragen wird, kommt dabei gar nicht in Betracht, nur die Grund-, die zu unterst in der Harmonie liegende Stimme muss es sein, wenn sie die Generalbassstimme sein können soll, diejenige Stimme oder derjenige Ton, über welchem noch andere zu einem bestimmten Accorde sich zusammenreihen. In einem dreistimmigen Satze z. B. für Tenor, Alt und Sopran fehlt die Bassstimme ganz, wie kann da der Generalbass auch ein wirklicher Bass, eine wirkliche Bassstimme sein? — was nicht vorhanden ist, kann auch keine besondere Einrichtung zulassen; der Tenor aber ist von den drei Stimmen die tiefste, die zu unterst liegende, und ihm, seinen Tönen, kann daher recht wohl die Einrichtung in der Darstellung durch Noten auf dem Papiere gegeben werden, dass sie als der Generalbass der Composition erscheinen, d. h. dass, auch wenn die die Töne des Alts und Soprans bezeichnenden Noten auf dem Papiere fehlen, aus ihnen allein sich doch schon erkennen lässt, welche Harmonie und Accorde, nach Art und Gestalt, der Alt und Sopran dazu bilden. Damit wird es deutlich genug sein, was man eigentlich unter Generalbass zu verstehen hat? — ich wiederhole mit kurzen Worten: allemal die tiefste Stimme einer Composition oder eines harmonischen Satzes, wenn dieselbe so eingerichtet ist, dass sich aus ihr allein schon die ganze Beschaffenheit und Lage der Harmonie erkennen lässt, und dann die Kenntniss und Fertigkeit zugleich, sowohl eine Stimme, welche die tiefste der Composition ist, auf solche Weise einzurichten, als sie zu behandeln, d. h. im Vortrage des Tonstücks harmonisch zu begleiten.

Nun war diese Kenntniss und Fertigkeit früher von weit grösserer Wichtigkeit als jetzt. Nehmen wir

die Partituren früherer Jahrhunderte oder ihre Clavierauszüge, die alten Choralbücher und was alles für Werke mehrstimmigen Satzes zur Hand, nicht etwa wie jetzt noch einige von ihnen gedruckt oder umgearbeitet uns geliefert werden, sondern wie sie damals, in ihrem ersten Entstehen, geschrieben und gedruckt wurden: da ist, besonders bei einfachen Sätzen, fast niemals die Harmonie vollkommen ausgeschrieben, sondern hat man sich, zumal bei Chorälen, vielen Arien, Duetten, und vor Allem Recitativen, mit Aufzeichnung der Singstimme und des Basses begnügt, diesem die Einrichtung des Generalbasses gegeben, d. h. die übrigen dazu gehörigen Harmonientöne durch Ziffern und andere Zeichen darüber angedeutet, und nun dem Spieler die praktische Ausführung überlassen, höchstens dass sich hie und da die Parthie der ersten Violine als höchster Oberstimme noch zugefügt findet. Immer vollständig durch Noten gegeben findet sich die Harmonie fast in keinem dieser älteren Werke, besonders nicht in Kirchensachen, wo der Gesang durchgehends und bisweilen auch die ganze Musik noch auf der Orgel begleitet wird, oder in denjenigen Werken, in welchen die einzelnen Gesangsparthien nicht von dem ganzen Orchester so sehr, als vielmehr von einem Tasteninstrumente oder auch der Theorbe, Harfe und einigen anderen harmoniefähigen Saiteninstrumenten accompagnirt werden, und das ist ziemlich in allen älteren Opern, Cantaten und Oratorien der Fall. Vornehmlich von dem sogenannten unbegleiteten Recitative findet sich hier fast immer nur die Singstimme und unter derselben der bezifferte Generalbass in Noten gesetzt, den dann Contrabass und Violoncell ausführen, so dass jener den einfachen Basston, dieser aber die in Ziffern angedeutete Harmonie im harpeggirten Vortrage angiebt. Daher lässt sich auch erklären, wie bald und schnell früher ein Componist mit der Aufzeichnung seiner derartigen Tondichtungen fertig sein konnte: wozu jetzt

ein Tonsetzer vier, fünf, sechs und noch mehr Liniensysteme voll zu schreiben hat, machte in jener Zeit man mit einem Liniensysteme und in diesem noch dazu mit den einfachsten Noten ab. Das Vertrauen auf die Bildung des Executors war grösser und durfte auch grösser sein. Ferner war die gründlichste Kenntniss und grösseste Fertigkeit in der Einrichtung wie Behandlung einer Generalbassstimme früher von besonderer Wichtigkeit bei den Directionen vollständiger Musikwerke. Es geschahen dieselben etwa damals nicht so wie jetzt, dass nach wohlgehaltenen und viel geübten Proben der Director sich blos vor sein Pult setzt und in der wohl und pünktlich ausgeschriebenen Partitur die Hauptstimme nachliest, den Takt darnach schlägt mit seinem Alles leitenden Zauberstabe und endlich Acht giebt auf das richtige Einsetzen, Pausiren und andere besondere Vorgänge und Nuancirungen der verschiedenen einzelnen Stimmen und Instrumente, sondern er sass vor einem Flügel, Clavicimbel, einer kleinen Orgel, oder war er keines von diesen Instrumenten Meister, so hatte er die Theorbe in dem Arm, und spielte tüchtig nach einem blos bezifferten Basse generalbassmässig die Harmonie. Ich will damit keineswegs jedoch der alten Art und Weise, eine grössere Musikaufführung, einen Chor, eine Oper oder dergleichen zu leiten, das Wort reden, vielmehr hatte dieselbe viel Unangenehmes und sogar Störendes, was ihre Abschaffung durchaus nicht beklagen, noch weniger ihre Wiedereinführung wünschenswerth erscheinen lässt; aber nothwendig war ihretwegen doch die Fertigkeit im Generalbassspiel, d. h. im Spiel nach einer generalbassmässig eingerichteten Stimme, und war nothwendig aus bezeichneten und noch mancherlei anderen Gründen diese Kenntniss und Fertigkeit, und nothwendiger zwar, von weit grösserer Wichtigkeit noch als jetzt, so war sie natürlich auch wohl weit ausgebreiteter denn in heutigen Tagen. In der That, vor zwei,

drei Decennien, und mehr vor einem halben Jahrhundert noch gab es wohl keinen nur einigermassen seinen Beruf ernstlich würdigenden Musiker und namentlich Organisten, der nicht eine Ehre darin gesetzt hätte, tüchtiger Generalbassist zugleich zu sein. Schande war für ihn das Gegentheil. Musste er es doch aber auch sein. Welcher Organist hätte vermocht, ohne diese Kenntniss des Generalbasses auch nur einen Tag seinen Dienst zur Genüge zu erfüllen? — Die Choralbücher waren nicht anders eingerichtet als generalbassmässig, in einem oberen Liniensysteme war die Melodie des Liedes in Noten vorgeschrieben, und in einem unteren der Bass dazu gegeben, die begleitende Harmonie dazu zu greifen, das weite Intervall zwischen Melodie und Bass in wohlgefälliger und auch harmonisch richtiger Ordnung auszufüllen, blieb ihm, dem Organisten, überlassen, zur Leitung dabei wie leise Winke nur einige Ziffern und ein Paar sonstige Zeichen über dem Basse vor sich habend. Bei einer Kirchenmusik fehlte sogar seiner Notenparthie noch jene Melodie, und er hatte n u r nach einem bezifferten Basse zu begleiten. Nicht anders war es mit einem Chordirector, einem Musikmeister, ja jedem einfachen Accompagnisten, und wer sonst sich mit vollstimmigen Musiken zu beschäftigen hatte. Jetzt freilich ist das Alles um ein Bedeutendes anders geworden: wohl sorglich sind die Partituren, Clavierauszüge, die Stimmen pünktlich ausgeschrieben, und die Componisten lassen lieber von einem ganzen Orchester das Accompagnement ihrer Cantilenen führen, ehe sie auch nur einen Augenblick dem Vertrauen sich hingeben, dessen Mangel in früheren Zeiten für einen Verrath an der ganzen musikalischen Welt gegolten hätte. Hatte ich nun Unrecht, wenn ich vorhin behauptete, nicht der G e i s t der Kunst blos, die I d e e derselben, habe nicht gleichen Schritt gehalten in ihrer Entwickelung mit der F o r m, sondern auch die reine I n t e l l i g e n z schon sei überflügelt und in den

Hintergrund getrieben worden von den Kräften, die jener ungemeine Glanz in der formellen Ausbildung erforderte, und wenn zum Beweise ich gleich den Gegenstand anführte, mit dem wir wieder uns näher zu befreunden uns vorgenommen? — Man rufe die ersten unter den Violoncellisten von heute zusammen: zum Erstaunen geschickt sind sie in der Behandlung ihres Instruments, was Fertigkeit und Bravour anbelangt, und wir möchten Angst haben über die Entrechats, die sie auf den vier Saiten schlagen, dass sie die Finger zerbrechen, und rufen laut ein Bravo in der Ungewissheit, ob es wirklich ein blosses Violoncell ist, das wir da hören, über die ausserordentliche Sicherheit, mit der die tausenderlei Läufe und Triller geschehen, auch wohl dass sich Etwas von Seele und Gefühl in den Vortrag mischt, aber legen wir ihnen die Stimme eines ganz einfachen Recitativs von einem Meister aus dem vorigen Jahrhunderte vor, wie viele werden sein, die es gut zu accompagniren vermögen, bis die fatalen Hieroglyphen, die deutlichen Ziffern, in wirkliche Noten verwandelt worden sind? — Wenige, sehr wenige, unzweifelhaft. Noch klarer, bestimmter und überzeugender übrigens stellt sich die Richtigkeit des Satzes heraus, dass der jetzt und leider immer mehr um sich greifende Mangel an Kenntniss des Generalbasses schon hinreicht zu beweisen, wie unter der, und wenn auch noch so überschwenglichen und glänzenden, immerhin doch blos einseitigen und darum schon als Endzweck verwerflichen und als Mittel zum Ziel zweckwidrigen Ausbildung der blossen Form in der Musik nicht nur der innere Geist derselben, ihre erhabene Idee als schöne Kunst, sondern die eigentliche Intelligenz auch in ihrem Bereiche gelitten, bedeutend gelitten hat, wenn wir endlich auch die Hülfswissenschaften und die mancherlei weiteren Fähigkeiten und Gewandtheiten in Erwägung ziehen, deren Besitz unerlässliche Bedingung ist, wenn in der Kenntniss des Generalbasses sowohl auch nur einige Gründ-

lichkeit und Fertigkeit, wie von ihrer Anwendung der volle wahre Nutzen erreicht werden soll.

Niemand in der Welt nämlich, und wäre es in praktischer und technischer Hinsicht auch der geschickteste Musiker, wird im Spiel des Generalbasses, d. h. — ich wiederhole es noch einmal — im Vortrage der Harmonie oder des harmonischen Accompagnements einer Musik oder Melodie nach einer bloss generalbassmässig (mit Bezifferung) eingerichteten einfachen Unterstimme (Bass), auch nur einige Vollkommenheit erlangen, wenn er nicht zugleich auch und zwar eine gründliche Kenntniss der Harmonie besitzt, denn es ist ganz unmöglich, die mancherlei Wendungen, die in dieser vorkommen und vorkommen können, das mannigfache Verhältniss der verschiedenen Stimmen zu einander und den jedesmal andern Effect derselben in einem andern Verhältnisse, und noch viele andere, auf eine gute Anordnung der Harmonie und zweckmässigen Vortrag derselben aber wesentlich einwirkende Dinge und Umstände durch eine blosse Ziffer- oder andere musikalische Zeichen- als Notenschrift anzudeuten, und wenn nun der Generalbassspieler nicht vermöge seiner in der Theorie des harmonischen Satzes gewonnenen Kunde darauf Rücksicht zu nehmen im Stande ist, so wird er, auch bei der fertigsten und vollendetsten Praxis, doch niemals etwas Vollkommenes in seinem Fache zu leisten im Stande sein und, umhertappend im Dunkeln, die Brauchbarkeit und Tauglichkeit seiner Leistung stets dem gefälligen, aber selten treuen Glücke überlassen müssen. Dann ist für den Generalbassspieler — was sich übrigens von selbst versteht — erforderlich die vollständigste Kenntniss der sogenannten Bassbezifferung und übrigen im Generalbass vorkommenden Zeichenschrift. Es ist diese das Alphabet der Sprache, in welcher er seinen Vortrag hält. Drittens verlangt eine wahrhaft künstlerische Leistung im Spiele des Ge-

neralbasses auch eine hinlängliche Kenntniss der Composition, wenigstens in so weit, als solche nicht entbehrt werden kann, die unter sich verschiedene Formen der mancherlei Tonstücke zu verstehen, denn auch diesen gemäss ist beim Spiel des Generalbasses zu handeln, wenn der Charakter des Ganzen nicht darunter leiden und unklar, verwischt und verwirrt werden soll. Anders z. B. verlangt eine Arie, anders wieder ein Choral, und noch anders wieder ein Recitativ begleitet zu werden. Viertens ist dem vollendeten und fertigen Generalbassspieler nothwendig, dass er versteht und Rücksicht zu nehmen weiss auf alle Intentionen des Componisten seines eben vorzutragenden Tonstücks, damit er nicht das eine oder andere Mal mit demselben in Widerspruch geräth, und nicht z. B. sanfte oder absichtlich minderstimmige Sätze stark und vollgriffig begleitet, tiefe Sätze durch ein hochliegendes Accompagnement und umgekehrt hochliegende Sätze durch ein tiefes harmonisches Tonspiel in ihrem Sinne und ihrer Wirkung stört, durch abweichende Lagen den Zusammenklang zerreisst, zerstückelt, mit einem Worte verhässlicht oder gar Fehler hineinträgt, die vorher nicht darin zu finden waren und dergl. mehr. Daher muss er namentlich sich den Gang der Composition in allen denjenigen Punkten genau einprägen, die durch die Zifferschrift nur ganz unvollkommen angegeben werden können, wie z. B. hinsichtlich der Taktgliederung, und sollte — fünftens daher jedes Tonwerk, das er nach einer blossen Generalbassstimme zu begleiten hat, vor diesem sorgfältig durchstudiren, was aber auch nicht wird geschehen können, wenn ihm nicht eine genügende, umfassende Kenntniss der Harmonie selbst und theilweise auch Compositionskunst zu Gebote steht. Ganz besondere Rücksicht erfordert sechstens die etwa zu begleitende Singstimme. Ist der Generalbassspieler in einen solchen Fall gesetzt, was sehr oft vor-

kommt und vorkommen kann, so hat er nicht etwa blos auf die Intentionen des Componisten, sondern auch auf die des Sängers genau Acht zu geben und sich diesem mit aller Sorgfalt eng anzuschliessen, dass er mit ihm hoch und mit ihm tief, mit ihm voll und kräftig und wieder mit ihm matt und schwach, mit ihm stark und wieder mit ihm sanft u. s. w. werde, ja den Schwächen desselben muss er sogar noch möglichst abzuhelfen suchen und z. B. unvermerkt ihn zum sicheren Einsatze leiten, bei möglich vorkommenden Verirrungen in die rechte Bahn und das richtige Geleis zurückführen, dabei doch auch sich selbst gleichsam hinter dem Sänger vergessen machen, und Alles so einrichten, dass es allein von dem sichern und freien Geiste des Sängers auszugehen scheint. Der Generalbassspieler muss in solchem Falle also nicht blos die Kunst des Satzes und die Gesetze der Harmonie, sondern auch jene schwere Kunst des Accompagnements und der Begleitung in ihrem ganzen Umfange und ihrer vollen Bedeutung verstehen. Endlich fordern wir und mit vollem Rechte auch von dem guten Generalbassspieler eine sorgfältige Kenntnissnahme dessen, was unter gewissen Umständen allgemein, oder in der Periode oder Schule des Componisten oder auch in dessen besonderer Schreibart besonders und gemeiniglich zu geschehen pflegt, also historische Kenntnisse und ein critisches Urtheilsvermögen.

Breche ich hier kurz ab, so verzeihe man mir den kahlen Schluss: es war das eigene Erstaunen über die ausserordentlich vielen Nebenkenntnisse und tiefen Einsichten in so mancherlei und immer doch sehr wesentliche Zweige, ja selbst in den eigentlichen Kern und das Herzblatt der musikalischen Kunst, welche dem Generalbassisten nothwendig sind, wenn er als ein ganzer Mann seines Fachs wirken, erscheinen und geschätzt sein will.

Wessen Brust, der Liebe zur Kunst hegt und der mehr von ihr will als eine blos angenehme Unterhaltung und ein unschädliches Mittel gegen die Langeweile, wird da sich nicht mit bitterem Schmerz, tiefer Trauer erfüllen über den grossen, unersetzlich grossen Verlust an wahrhaft künstlerischer, ächt musikalischer Intelligenz, der uns ward und werden musste durch die immer weniger dringend gewordene Nothwendigkeit des Studiums und der Uebung des Generalbassspiels!? — Wer wird zu den Mitteln noch sonderlich greifen und diese sich zu eigen machen, wenn der Zweck nicht mehr hat einen besonders belohnenden Werth? — Als es noch zur Ehre, zum heiligsten Bedürfnisse des Standes für fast jeden Musiker gehörte, ein guter Generalbassist zu sein, mochte er sich auch abquälen in dem Kampfe um die Herrschaft über die dazu nöthigen Mittel; jetzt reicht aus für ihn, einigen Ruf und ein gewisses Ansehn in der grossen Welt zu erlangen, wenn er eine Summe praktischer Fertigkeiten sich angeeignet hat auf seinem Instrumente, und dieselben geltend zu machen weiss mit dem möglichst glänzendsten Erfolg, und warum da noch durch ein Studium in der übrigen Zeit sich Schweiss abdringen lassen, dessen Nothwendigkeit und Fruchtbarkeit so wenig gebietend und einladend, ermunternd hervortritt? — Ich zweifle nicht, dass Hunderte meiner Leser hier also fragen, und nicht ahnen den Fluch, den sie auf ihr eigen Haupt damit flehen. Allerdings weit nothwendiger und von ungleich grösserer Wichtigkeit denn jetzt war ehedem die Kenntniss und Fertigkeit in dem Gebrauche des Generalbasses; der Grund davon liegt in den Zuständen der Zeit und der Richtung, welche die Kunst in derselben nimmt. Ich habe sie angedeutet. Allein sollten der leidige Formalismus und Materialismus, welche das hauptsächlichste Gepräge ausmachen des allgemeinen künstlerischen Strebens unserer Tage, in Wahrheit eine solch entschiedene und durch-

greifende Gewalt in der Richtung der Kunst für sich auch schon gewonnen haben, dass unter ihrer Last wirklich jene Kenntniss und Fertigkeit bereits völlig überflüssig geworden ist? — Sollte in der That die höhere Kunstbildung ein Studium und eine Geschicklichkeit entbehren können, die, wie gezeigt, so tief, so durchdringend in ihr ganzes innerstes Wesen eingreifen, all' ihr Sein berühren? — Sollte der Musiker vom Fach, wenn er nur einigermassen mehr sein will denn eine blos lebende Maschine, die getrieben wird von einem geheimen Mechanismus, gar kein Generalbassist mehr zu sein brauchen? — Urtheile so, wer da will und mag oder kann, ich nicht, der ich gleichwohl offenen Sinnes gewandelt bin an der Quelle des Schönen, wo keine Bildung duldet einen die Freiheit beengenden Zweck. Was Geist und Seele erfüllt mit überall besiegender Kraft, erscheint stets auch als ein unentbehrliches Bedürfniss, denn der Geist eben nur ist es, der uns erhebt über alle gemeine Wirklichkeit und die Alltäglichkeiten des Lebens weit hinaus, und die Seele, welche uns leiht ein leises Entzücken, in dem wir erschauen die hohe Bestimmung des Menschen und mit ihr des schönsten Eigenthums, das diesem gegeben ist, der Kunst erhabenen Zweck, welcher ist Veredlung des Daseins. Wie sehr aber das Studium und die Kenntniss des Generalbasses auch diesem Zwecke fördernd entgegen wirkt, beweisen, wenn Nichts weiter, auf den ersten Blick jene mancherlei Hülfswissenschaften, die demselben unhinderlich vorausgehen müssen, und mit deren Aufzählung ich denn auch schon einen klaren Blick gestattete in den ganzen Gang und das System aller unsrer folgenden Betrachtungen. Doch auch praktisch, von bedeutendem praktischen, materiellen Gehalte ist der Nutzen, den dieses Studium gewährt, und tritt selbst von dieser Seite auch jetzt noch seine Nothwendigkeit hervor, so ungleich höher, im Vergleich zu den mancherlei verschie-

denen Kunstzuständen, dieselbe früher sich auch gestaltet haben mag; denn noch ist die heilige Musik, wo die Orgel mit anderen Instrumenten kräftig zusammenwirkt, zu gutem Glück nicht ganz verbannt aus unseren Kirchen, und noch sind z. B. die Choralbücher nicht ganz verschwunden und ausser Gebrauch gekommen, in welchen ausser der Melodie die Harmonie der Lieder nur verzeichnet ist durch einfache Ziffern über einem begleitenden Basse, und nach welchen Gesetz und Ordnung fordern, dass der Organist den Gesang seiner Gemeinde gut und richtig, d. h. zweckgemäss begleite; noch auch ist kein besseres Mittel gefunden, die mancherlei Modulationen und Uebergänge in der Harmonie eines Tonstücks genauer zu bestimmen und leichter sie zu erkennen, als eben der Generalbass mit seiner Zifferschrift, und noch sind wir in dem Laufe der Zeiten lange nicht weit genug vorangeschritten und hat unsere Bildung die graue Vergangenheit so weit überflügelt, dass wir, namentlich in der Kirchenmusik, ihre Werke nicht mehr nothwendig gebrauchten zu regelnden Mustern; und wer versteht sie, wer vermag ihren Werth, ihren Inhalt und ihr Wesen zu entziffern ohne jene Kenntniss des Generalbasses? — wer sie aufführen und spielen und an ihrem tiefen, erhabenen, mächtigen Geiste ohne solche sich zu erbauen? — Niemand, möchte man antworten, denn keins fast ist unter allen diesen Werken vorhanden, das nicht, wenn nicht durchgängig, so doch an der einen oder anderen Stelle, auf die eine oder andere Weise solche Kenntniss und Fertigkeit voraussetzt, und kein Musiker, bin ich in solchem Hinblicke dreist genug, hier öffentlich zu behaupten, kein theilnehmender Freund und Ausüber unserer Kunst, dem es um eine echte und vollständige Bildung in ihr in Wahrheit zu thun ist, und der nicht blos der Gegenwart mit ihren vielen Verkehrtheiten, sondern der Kunst als solcher in ihrem ganzen Umfange lebt, am wenigsten aber der Organist und an-

gehende Componist oder Director irgend eines musikalischen Vereins, kann daher auch jetzt schon dieselben, jene genaue Kenntniss und das Studium des Generalbasses nur im Mindesten entbehren. Die Kunst bleibt Kunst, sagt GOETHE, und wer sie nicht durchgedacht, darf sich niemals einen Künstler nennen. Zum Durchdenken der Musik aber bietet der Generalbass die erste Hand, und was der Mensch schafft, ist meistens nur für kommende Zeiten geboren. So nehmen wir auch in der Musik die schönsten Gaben, an denen wir ehrfurchtsvoll hangen, nur aus der Vergangenheit, und einen Schritt blos zurück gethan in diese, steht die Forderung der Generalbasskenntniss als eines unerlässlichen Tributes da. Wäre es denn überhaupt auch Recht wohl, wäre es — wie ich mich schon einmal ausdrückte — nicht ein schändlicher Verrath an der Kunst selbst und unserem künstlerischen Berufe gleichsam, wenn wir jetzt, selbst bei minderer Nothwendigkeit, die zudem nur herbeigeführt ward durch das unserer selbst unwürdige Streben nach blos glänzender Formalität und leidiger Bequemlichkeit, in strengem Verfolgen dieses geistlosen und somit unserer Bestimmung ganz zuwider laufenden Systems verachtend hinblicken wollten auf das, was, Geist und Seele stärkend, ganze Jahrhunderte hindurch der Stolz unserer Vorfahren war?

„Ganze Jahrhunderte hindurch," sage ich, — allerdings! — denn schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts verstanden die Organisten, Sänger und Musiker aller Art, was man jetzt so oft vergebens bei ihnen sucht, — nach einer blos bezifferten Unterstimme harmonisch zu spielen und den Gesang auf der Orgel oder dem Claviere zu begleiten. Damals war nämlich fast alle mehrstimmige Musik nur Gesang und Eigenthum der Kirchen und ihrer Kapellen. Freilich lautet die gewöhnliche Sage, LUDOVIÇO VIADANA sei der erste Erfinder des Generalbasses gewesen, und mehr denn zwei ganze Jahrhunderte hindurch

hat dieser Mönch, der zu Anfange des 17. Jahrhunderts*) Capellmeister an der Domkirche zu Mantua, dann an der Kirche *di Concordia* und endlich an der zu Fano war, die Ehre, dafür allgemein gehalten zu werden, genossen. Selbst Historiker, wie Brossard, Rousseau u. A. schrieben die Sage nach. Indessen beruht dieselbe auf einem gewaltigen Irrthume. Viadana, der zudem auch kein Italiener, wie Andere behaupten, sondern ein geborner Spanier war, that Nichts in der Sache, als schrieb einmal (1603) in einer Vorrede zu einer Sammlung sogenannter Kirchenconcerte eine Abhandlung über die Kunst, nach einem bezifferten Basse zu accompagniren (*Sopra il modo che dee tener l'organista in sonare rettamente sopra il basso continuo* etc. war der italienisch abgefasste Aufsatz betitelt) und gab durch Erfindung der sogenannten Kirchenconcerte, die ihm nicht bestritten werden kann, Veranlassung zu einer höheren Ausbildung und bestimmten Regelung dieser Kunst. Die Veranlassung zu der Erfindung jener Concerte, deren Beschreibung nicht weiter hierher gehört, gab ihm nämlich der Umstand, dass oft zu wenige Sänger an einer Kirche angestellt waren, um eine mehrstimmige Composition mit auch nur einigermassen gutem Erfolge aufführen zu können. In den Kapellen mancher Kirchen befanden sich nur zwei, drei, höchstens vier brauchbare Sänger, und damals schrieben die Componisten ihre Tonsätze meist sechs-, sieben- und noch mehrstimmig. Dem Uebel abzuhelfen wollte nun Viadana durch seine Kirchenconcerte, mit deren Abfassung er sich 1596 zuerst versuchte, den Sängern Compositionen für verschiedene Stimmen in die Hand geben, d. h. so eingerichtete Tonstücke, die sowohl von

*) Türk setzt in seiner Generalbassschule pag. 37 irrig Viadana's Lebezeit in den Anfang des vorigen Jahrhunderts (um 1706), wenn anders nicht ein Druckfehler die Schuld davon trägt.

einer grösseren als geringeren Anzahl Sänger mit Erfolg ausgeführt werden konnten. Die Nützlichkeit und Zweckmässigkeit des Gedankens leuchtete bei obwaltenden Umständen allgemein ein, und jene sogenannten Kirchenconcerte, welche eine solche Einrichtung hatten (es waren theils ein-, theils zwei-, theils drei-, auch vierstimmige concertirende Gesänge), wurden daher auch überall mit der lebhaftesten Theilnahme aufgenommen. Doch ward zu deren Ausführung nun auch nöthig, dass der Organist die in den Stimmen fehlende Harmonie auf seinem heroischen Instrumente ergänzte, und das, diese Nothwendigkeit, brachte dann eben so folgerichtig auch einen regeren und höheren Aufschwung in die Kunst des Generalbassspiels, welche ja nach allem Vorigen Nichts ist, als das Spiel der vollständigen Harmonie nach einer oder zwei (Melodie und Bass) davon gegebenen Stimmen. Die Praktik dieser Kunst übrigens war den Organisten, deren Dienst überall von einem der tüchtigsten Mitglieder der Kapelle versehen wurde, längst vollkommen geläufig, und sie verstanden nicht allein, das Accompagnement, wie sie es schon damals nannten, nach einem bezifferten Basse, den sie unter sich schon geraume Zeit vor dem Jahre 1600 als ein Hülfsmittel für das Gedächtniss und als einen nützlichen Weiser für besondere, in der Composition vorliegende Harmonieenfolgen eingeführt hatten, sondern sogar auch nach einer unbezifferten Stimme, welche sie aus den einzelnen Parthieen für ihren Gebrauch als *Basso continuo* zusammensetzten, regelmässig, d. h. rein und vollkommen harmonierichtig auf ihren Clavier- oder Tasteninstrumenten, namentlich den Orgeln, auszuführen. Nur gehörte jetzt, seit der Einführung jener Monodien, d. h. einstimmigen Gesänge, und des concertirenden Styls, in welchem jede Stimme selbstständig auftritt, wie ein Jeder leicht einsieht, mehr Aufmerksamkeit und auch mehr Geschick dazu, auch verständig und mit Geschmack

dies Accompagnement zu versehen und auszuführen, als vorher, wo man einen vollständigen und oft sehr vielstimmigen Chor zu begleiten hatte, der im Falle der Noth auch ohne Hülfe des Organisten zurecht kommen konnte, da er für sich schon eine vollständige Harmonie in sich schloss, und der Generalbassspieler also eigentlich Nichts dabei zu ergänzen und eine eigentliche Leere auszufüllen, sondern nur die schon gesungene Harmonie auch auf seinem Instrumente (*instrumentaliter*) vorzutragen hatte. Und darum, um jener grösseren Sorgfalt willen, welche das Accompagnement der neu entstandenen einstimmigen und concertirenden Gesänge gegenüber von dem Accompagnement der bis dahin allein üblichen vollständigen und vielstimmigen Chöre nothwendig erforderte, damit nicht etwaige Fehler darin zu stark hervortreten und die Ergänzung der zur vollständigen Harmonie noch gehörenden Töne in wirksamer Ordnung geschehen möchte, entstanden jetzt wirkliche Regeln für die Begleitung, und der sogenannte Generalbass mit der Bezifferung, vorher nur ein Werk der Uebung und Erfahrung, ward zu einem eigenen Studium, was die Erfahrung für richtig und allgemein gültig erkannt und gelehrt hatte, zu einem wirklichen Gesetz und einem geordneten System erhoben.

Viadana war also — um das Resultat des eben ausführlich Erzählten noch einmal mit kurzen Worten herzusetzen — nicht der Erfinder des sogenannten Generalbasses und der damit eng verbundenen Bezifferung oder (mit einem Worte) der Kunst des Generalbassspiels, sondern er gab durch Erfindung des concertirenden Styls nur Veranlassung, dass man für diese Kunst, welche in der Praxis längst vor ihm geübt wurde, nun auch eine förmliche Theorie, ein wirkliches und allgemein gültiges Regelsystem aufstellte, dessen weitere Ausbildung dann in der Folge nicht wenig dazu bei-

trug, die Kenntniss der Harmonie für sich (abgesehen noch von dem eigentlichen Contrapunkte) mehr und mehr ins Klare zu setzen, so dass jenem spanischen Tonmeister unter allen alten Componisten immer ein sehr grosser Theil des Einflusses bleibt, die deren Werke auf die Ausbildung und Entwicklung der Musik im Allgemeinen übten, und er, soll er einmal von uns Generalbassisten insbesondere in dankbarem Andenken gehalten werden, eher für denjenigen unter unseren Vorfahren angesehen werden darf, welcher den ersten Anstoss und den ersten Stoff gab zur Abfassung oder Gründung einer förmlichen Generalbasslehre. In Betracht jener Vorrede, mit welcher er eines seiner Kirchenconcert-Werke in die Oeffentlichkeit führte, lässt er sich allenfalls auch für den ersten Verfasser eines solchen Buches ansehen (nur deshalb noch nicht für den Erfinder der Sache selbst, über welche er schrieb), und um so mehr, als diese Vorrede bald nach ihrem Erscheinen zum öfteren allein abgedruckt und in mehrere Sprachen sogar übersetzt wurde, so dass sie 1609 zu Venedig und Frankfurt sowohl in lateinischer als italienischer und deutscher Sprache erschien, und in dieser Gestalt auch 1613 und 1620 noch eine zweite und dritte Auflage erlebte. Nach Viadana soll zuerst Agostino Aggazzari, um 1636 Director der berühmten Apollinarischen Kapelle zu Rom und nachgehends 1640 zu Siena gestorben als Domkapellmeister, ein theoretisches Werk über den Generalbass verfasst und herausgegeben haben. Ihm folgte 1653 der Hofcomponist des Kaiser Ferdinand III., Wolfgang Ebner, mit einer „Kurzen Anleitung zum Generalbass," welche lateinisch geschrieben war, von J. A. Herbst aber ins Deutsche übersetzt ward. Nachgehends thaten sich im 17. Jahrhunderte als Generalbasslehrer mit dahin gehörigen Schriften hervor: Galeazzo Sabbatini, Kapellmeister des Herzogs zu Mirandola; der einst sehr berühmte englische Clavierspieler Godfrey Keller, und

der Hasselfelder, noch immer in schönem Andenken lebende, thätige Organist Andreas Werckmeister. — Von den Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts über unsern Gegenstand verdient zunächst genannt zu werden: der musikalische Jenaer Jurist Johann Philipp Treiber, der 1704 einen „accuraten Organisten im Generalbass" herausgab; nach ihm der würdige Chursächsische Kapellmeister Johann David Heinichen, dessen dahin gehöriges werthvolles, aber schon sehr selten gewordenes Werk zuerst 1711, und nachher in einer neuen, völlig umgearbeiteten und stark vermehrten Auflage 1728 erschien. Der in allen Stücken fleissige Hamburger Legationsrath Johann Mattheson gab 1719 erst eine kleine, dann 1731 aber eine grössere Generalbassschule heraus, die er „Exemplarische Organistenprobe" nannte, und 1735 noch einmal ein ähnliches wie ersteres Werk. Ziemlich gleichzeitig mit Mattheson war in Paris der berühmte Orgelspieler François Dandrieu, in Italien der Venetianische Musikdirector Francesco Gasparini, und in Schweden der Upsalaische Professor Erich Burmann durch Werke aller Art für die Förderung des Studiums und der Ausbildung des Generalbassspiels thätig. Wie sehr dasselbe aber auch damals geschätzt und wie höchst nothwendig es — und das mit Recht — zu einer gründlichen musikalischen Bildung selbst bei Dilettanten erachtet wurde, beweist die schöne Thatsache, dass 1728 ein Frauenzimmer, man sagt ein Fräulein von Freudenberg, eine Anleitung zum Generalbass für — Frauenzimmer herausgeben durfte, die nicht weniger als drei verschiedene Auflagen erlebte. Des Capitains Kellner, eines blossen aber tüchtigen Dilettanten, „Treulicher Unterricht im Generalbass" erfreute sich sogar einer Theilnahme, dass vier starke Auflagen davon in deutscher und zwei in schwedischer Sprache veranstaltet werden mussten. In Holland thaten sich ein Licentiat der Philosophie und Medicin, Quirinus von Blan-

kenburg, und ein wirklicher Doctor der Medicin, Coenraad Zumbag, als Schriftsteller über den Generalbass hervor. Eins der ausführlichsten Werke lieferte der Lobensteiner Hoforganist, der würdige Georg Andreas Sorge, in den Jahren von 1745 bis 1747. Allen späteren Arbeiten auf unserem Gebiete hat dasselbe als sehr nutzbares Werkzeug gedient, und ist viele hundertmal wohl ausgeschrieben worden. Ziemlich gleich ehrenvolles Schicksal hatte des berühmten Violinisten Nicolo Pasquale „Generalbassanweisung,” welche zu London, wo der italienische Verfasser damals lebte, in englischer Sprache erschien, nachgehends aber in Holland ins Französische übersetzt ward. Der ehrlichste unter Sorge's Nachtretern war der Berliner Lotteriedirector Marpurg, der seine Generalbassschule 1760 geradezu als Jenes Arbeit bezeichnete, die er nur mit Anmerkungen vermehrt habe. Viele Andere glaubten nicht, so aufrichtig sein zu müssen. Der den Clavierinstrumentenfabrikanten werthe Organist Christoph Gottlieb Schröter in Nordhausen schrieb 1772 eine „deutliche Anweisung zum Generalbass;” Georg Michael Telemann, Musikdirector an der Domschule zu Riga, folgte mit einer ähnlichen Arbeit sogleich nach. Lange in Ansehen erhielten sich des eben so strengen als bisweilen gar sehr unklaren Johann Philipp Kirnbergers „Grundsätze des Generalbasses,” welche 1781 zu Berlin gedruckt wurden. In Holland galt damals des Haager Kapellmeisters Graf „Versuch über die Natur der Harmonie in dem Generalbass” als ein gutes Buch. Des Casseler Organisten Johann Christoph Kellner „Grundriss des Generalbasses” wollte wenig Theilnahme finden, und erinnere ich mich recht, so ist auch nur die eine Hälfte davon erschienen, und der Verfasser die zweite schuldig geblieben. Cantor Portmann zu Darmstadt, mit dem sich allenfalls auch die Uebersicht der Generalbassliteratur des vorigen Jahrhunderts beschliessen lässt, war der letzte würdige Vor-

gänger des unvergesslichen Hallischen Musikdirectors Türk, dessen „Anweisung zum Generalbassspielen" bisher als das hauptsächlichste und gründlichste Lehrbuch in unserem Fache gegolten hat, und die zu verdrängen auch wohl meinem folgenden Unterrichte, wie so manchem andern, nicht gelingen wird, aber die damit zu verdrängen auch gar nicht in meiner Absicht liegt. Türk war ein viel zu gewissenhafter und sorgfältiger Arbeiter, als dass auch das Geringste von Allem, was er leistete, ganz ohne Werth hätte sein können. So zeichnet auch jene seine „Anweisung zum Generalbassspielen" sich durch eine musterhafte Gründlichkeit aus, und ich möchte nicht wünschen, noch weniger glauben, dass sie in der kleinen Büchersammlung irgend eines redlichen Musikers fehlte. Indessen gerade das, was jenes Streben nach möglichster Gründlichkeit zunächst zur Folge hat: ein zu tiefes Einlassen in die — wenn ich mich so ausdrücken darf — künstlerischen Speculationen des harmonischen Satzes, und ein zu breites Zergliedern derselben, welches niemals so wenig Zweck als Mittel des eigentlichen Generalbassspiels sein kann, und welches in Türks sonst so sehr werthvollem Buche um so bemerkbarer hervortritt, als dasselbe in einer Zeit verfasst wurde, wo die Liebhaberei an solcher musikalischen Gelahrtthuerei wie die Gelahrtheit selbst auch eine noch allgemeinere und verbreitetere war, muss in diesem Augenblicke um desto kräftiger seinem Einflusse auf eine allgemeine musikalische Bildung entgegenwirken, je mehr sowohl jene Liebhaberei an gründlichem Wissen als dieses selbst auch im grösseren Publikum um ein Bedeutendes abgenommen hat, und der Mann vom Fach sowohl als der blosse Dilettant nicht mehr geneigt ist, aus langen und weitläufigen Declarationen, geführt zudem durch ein unabsehbares Labyrinth von technischen Eigenthümlichkeiten, sondern aus ganz klaren, einfachen Darstellungen, die alles Unwesentliche von sich ausschliessen und dennoch auch

stets sich festhalten an der Rücksicht auf das Allgemeine, seine Erkenntniss zu schöpfen, zumal wenn diese über die Gränzen des alltäglichen Gebrauchs und der gewöhnlichen Praxis hinausgeht, wozu übrigens, zu unserer grössesten Freude, heutigen Tages wieder lebendiger als je, d. h. seit den letzten zehn bis zwanzig Jahren, sich ein unverkennbares allgemeines Verlangen äussert. Mag der Grund hiervon eben da liegen, wo die Ursache eines gegen ehedem weit fühlbareren Mangels an eigentlich künstlerischer Intelligenz zu finden war: in den Umständen der Zeit. Die Welt verlangt Mehr jetzt und ungleich Mannigfaltigeres von ihrem Künstler, als dass er blos ein guter Musiker, Maler, Bildhauer oder was er nun sonst für einen Zweig der Kunst besonders cultivirt, sei: in ihr geschaffen, soll er auch sich selbst wieder für sie schaffen, und in ihr geboren für sie und mit ihr leben, und dazu bedarf auch der Musiker noch mehr Etwas als blos seine Musik und was mit derselben zusammenhängt, vor Allem — Zeit, dieses grösseste Capital des Lebens, das aber nur geliehen ist von dem, dessen Herrschaft ist in Ewigkeit, und das, im Grundstock angegriffen, schon so manchen Menschen, durch seine ungeheure Schuldenlast, früher oder später bankerutt gemacht hat. Wir haben sparsam umzugehen mit diesem Gut, der Zeit, wollen wir das jetzt nur in ihr erwerben, was da nothwendig ist, sie auch zu geniessen, und soll nun noch einige übrig bleiben zum Genuss, so ist Nichts nothwendiger, als dass wir eilen, möglichst eilen mit jenem Erwerbe. Doch nicht dass es eine Encyclopädie sein soll oder muss unser Wissen, will ich damit sagen, obschon das Leben selbst jetzt eher einer Encyclopädie der Schöpfung denn einer Werkstätte derselben für die Ewigkeit ähnlich sieht; nur auf die möglichst einfache, kürzeste und leichteste Weise sich auch den reichsten Schatz und Bedarf von Erkenntniss erwerben, erscheint nothwendig und thut eben um des Reich-

thumes und der Grösse des Schatzes willen Noth. Darauf geht ja auch fast all' das rege Treiben, Forschen und Streben, das jetzt auf dem Gebiete der Erziehung herrscht, nur hinaus, auf viel Weiteres nicht: das Leben wird immer kürzer, der geistigen wie materiellen Bedürfnisse aber werden immer mehr, wie zu ihnen gelangen in einer Zeit, welche entspricht jenem Verhältnisse von *minus* und *plus?* — Das ist die Frage des Jahrhunderts, und unser Leben selbst geht hin mit ihrer Lösung. Wer aber kann, wer mag und darf auch nur dem Musiker insbesondere es daher verdenken, wenn auch er, dem Verlangen der Zeit folgend, wo er nach einem gründlicheren Wissen ringt, dieses auf die möglichst kürzeste Weise zu erhalten fordert und aus dem Grunde gern alles Unwesentlichen, Weitläufigen, Unklaren und Verdunkelnden sich dabei entschlägt. Wo die blosse Form schon, wie wir gesehen haben, die rein materielle Ausbildung einen so grossen Aufwand von Zeit und Mühe erfordert, wie können da noch Mittel und Wege übrig bleiben, auch eine gründliche und allseitige geistigere Durchbildung damit zu vereinen, wenn sie nicht die schnellstwirkenden und kürzesten sind? — Um nur spielen und also geniessen zu können, was die Tonsetzkunst von heute uns bietet, haben wir zu geigen und zu spielen, zu pfeifen und zu singen das halbe Leben hindurch fast jeden ganzen Tag; wenn nun auch die Theorie uns noch quält mit einer Masse von Unwesentlichkeiten und Unklarheiten, durch welche, schon ermüdet, doch wir uns noch durcharbeiten sollen, und durcharbeiten müssen wir uns, gebietet der Beruf, — wo soll da noch sonderliche Lust und Liebe herkommen zu einem allgemeinen ernstlicheren Betriebe der schönen Kunst, und hätten wir sie erkannt noch so heilig! — Und diesem Grundsatze gemäss arbeitend, glaube ich der Hoffnung mich hingeben zu dürfen, dass mein folgender Unterricht auch vor dem gründlichen Werke des seligen Türk und Anderer

noch einen Vorzug verdient, nämlich den, dass er neben der Gründlichkeit sich auch der grösstmöglichsten Einfachheit, Klarheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit, dann überhaupt in aller Hinsicht den Bedürfnissen und Anforderungen der Zeit nachzukommen bestrebt, und so eben das, was jener Anweisung (von Türk) ungeachtet all' ihrer Vortrefflichkeit dennoch nicht zu erreichen möglich war, nämlich die Förderung eines allgemeinen fleissigeren Studiums des Generalbasses, dessen wesentliche Vortheile wir erkannt haben, bezwecken wird. Deshalb werde ich denselben auch in zwei Hauptheile oder Curse zerfallen lassen, in einen theoretischen und einen praktischen, und in jenem zunächst dasjenige aus der Harmonie und den übrigen Zweigen der musikalischen Kunst vortragen, was dem Generalbassisten, um eine vollständige und unter allen Umständen genügende Kenntniss und Fertigkeit in seiner Kunst zu erlangen, zu wissen durchaus nothwendig ist, also eben jene Hülfswissenschaften, welche ich vorhin in einer besondern Uebersicht namhaft machte, dann in diesem, dem praktischen Theile, die Kunst des Generalbassspiels selbst in allen ihren verschiedenen Richtungen und praktischen Anwendungen. Bevor ich jedoch damit meine Einleitung, die ich nicht ohne Grund lieber Vorschule nannte, weil sie mehr denn eine blosse Einleitung werden sollte und auch geworden zu sein scheint, entsprechend dem Begriffe, welchen man im Mittelalter schon diesem Worte unterlegte, nämlich dem Begriffe eines Platzes, den die Lateiner auch *Proscholium* nannten, welchen ein Vorhang von dem eigentlichen Hörsaale abschied, und wo der Vorschulmeister die Zöglinge in Anstand, Anzug und Antritt unterrichtete, damit sie, wenn der Vorhang in die Höhe ging, nun für den Unterricht des eigentlichen Lehrers mit Augen und Ohren fertig dastanden, —

also bevor ich damit meine Einleitung oder Vorschule schliesse, in der nur orientirt werden sollte über Gegenstand, Art und Weise des kommenden Unterrichts, noch eine historische Bemerkung, die einen nicht viel andern Zweck haben dürfte.

Die Italiener nennen den Generalbass gewöhnlich ***Basso continuo***, und im vorigen Jahrhunderte war dieser Ausdruck fast in allen Sprachen dafür technisch geworden, allein mit Unrecht. ***Basso continuo*** heisst zwar ununterbrochener, fortgehender Bass, und generalbassmässig kann auch nur eine Stimme eingerichtet sein, welche, kürzere rhythmische Pausen abgerechnet, das ganze Stück hindurch fortgeht; allein unter dem alten Kunstausdrucke ***Basso continuo*** verstanden die früheren Kirchencomponisten, denen er eigentlich angehört, doch noch etwas ganz Anderes. Es war dies eine übrigens sehr gebräuchliche musikalische Figur oder Manier, welche darin bestand, dass der Instrumentalbass der anderen Stimmen, besonders der Singstimme, einen eigenen Gang in gleichen, bewegteren Noten, meist Achteln, entgegenstellte, und denselben bis zu Ende des Satzes unveränderlich beibehielt oder doch nach kurzen Unterbrechungen stets wieder auffasste, wie z. B. Händel in seinem „Messias" bei dem Chore „denn es ist uns ein Kind geboren," oder bei „wie Schaafe gehn" etc., mehrmals einen solchen ***Basso continuo*** anwendet, und Seb. Bach in seiner H-Moll-Messe. Demnach dürfen wir denn, wenn in älteren Lehrbüchern oder sonst von einem ***Basso continuo*** die Rede ist, dem in seinem eigentlichen Sinne der ***Basso ostinato***, das ist der an seinem Flecke und bei seiner Formel eigensinnig beharrende Bass, in gewisser Beziehung zur Seite steht, nicht durchweg unseren Generalbass oder eine generalbassmässig eingerichtete Bassstimme darunter verstehen, sondern müssen den Unterschied des Wortsinnes erst aus den übrigen Beisätzen entnehmen. Auch das lateinische

Fundamentum und italienische *Fundamento* werden bisweilen, doch nicht immer, im Sinne von Generalbass gebraucht; ihre eigentliche Bedeutung in der Musik aber ist Grundbass oder Grundstimme.

Hiernach nun sei die Vorschule geschlossen, und hat sie uns fertig gemacht zum Empfange der Weihe in der Kunst, welche das Studium des Generalbasses in Wahrheit in der Musik verleiht, so werde nun dasselbe auch mit ganzer Kraft und frischem Muth begonnen.

Erster Lehrcurs,

enthaltend

die Lehre von den nöthigen Hülfswissenschaften zum Generalbassspiel.

Erste Vorlesung.

Von dem Tone und seinen verschiedenen Combinationen oder den sogenannten Intervallen.

Aller Schall ist das Erzeugniss einer mit einer gewissen Geschwindigkeit schwingenden oder vibrirenden Bewegung. Erscheint derselbe nur verworren oder unklar, so entstehen Geräusch, Gemurmel, Gezisch und andere dergleichen Wahrnehmungen, für welche unsere deutsche und jede andere Sprache eine Menge von verschieden bezeichnenden Ausdrücken besitzt, und die sämmtlich nicht in das Gebiet der musikalischen Kunst gehören; wird er aber für uns näher bestimmbar, was von der grösseren Regelmässigkeit seiner Bebung oder jener vibrirenden Bewegung abhängt, so nennen wir ihn Klang, welcher das wesentlichste Material aller musikalischen Kunstbildungen ist. Nun zeigen diese gleichförmig abgemessenen Schwingungen des Schalles, die einen wirklichen Klang hervorbringen, aber hinsichtlich ihrer grösseren oder geringeren Ge-

schwindigkeit auch ein sehr mannigfach verändertes Zahlenverhältniss, so dass der eine Klang viele und weit geschwindere, der andere wenigere und weit langsamere Schwingungen macht, obschon unter denselben immer eine bestimmte Abgemessenheit obwaltet, und es entstehen verschiedene Klänge oder Klangverschiedenheiten, für welche die Sprache dann im figürlichen Sinne die Wörter Höhe und Tiefe gebraucht, und die zur genaueren Unterscheidung Töne heissen. Man glaubt nicht, wie sehr verschieden die Zahl der Schwingungen und das Maass ihrer Schnelligkeit sein kann, um in jedem Falle noch einen bestimmten Klang, also einen wirklichen Ton, zu erhalten! — Der englische Mathematiker und Akustiker WOLLASTON machte — nebenbei bemerkt — unter Anderen einmal einen erschöpfenden Versuch dieserhalb mit einem dazu tauglichen Werkzeuge, und fand, dass sich unser ganzes Tonsystem ausdehnen liesse bis zu 10 Octaven. Freilich würden damit die äussersten Gränzen der Möglichkeit berührt werden, die in weiter Entfernung aber in der eigentlichen Kunst zu verlassen die Natur selbst gleichsam dadurch vorgeschrieben hat, dass sie in der menschlichen Stimme uns bestimmt bezeichnete, wie weit eigentlich die Verschiedenheit der Töne reicht, wenn in den Gränzen ihrer Schönheit auch zugleich geblieben werden soll. Doch davon das allenfalls noch Nöthige nachher; hier ist zunächst bemerkenswerth, dass, wenn ein Klang nur durch eine gewisse regelmässige Anzahl von Schallschwingungen entsteht und zum wirklichen Tone nur dann wird, wenn diese regelmässig geordneten Schallschwingungen auch an ein bestimmtes Maass gebunden sind, somit auch nur solche Körper einen eigentlichen Klang von sich geben können, welche einen gewissen Grad von Elasticität besitzen, denn nur solche Körper sind fähig, regelmässige Schwingungen zu machen und dadurch auch die sie umgebende Luft in eine gleichför-

mige Art von Schwingungen zu setzen. Schlagen wir mit einem Hammer auf ein dickes, grosses Brett, so entsteht allerdings auch eine gewisse Bewegung der Luft und ein Laut oder Schall, aber keine regelmässige Bewegung der Luft und somit auch kein Klang, während kleine elastische Holzstäbchen, durch geregelte Reibung in eine gleichmässige Schwingung gesetzt, die schönsten Klänge zu erzeugen im Stande sind, wie die mancherlei darnach verfertigten Instrumente, als das Chladni'sche Euphon, Clavicylinder, Buschmann'sche Terpodion, die Gusikow'sche Holzharmonica und andere, aufs unwiderlegbarste beweisen. Dass der Klang vornehmlich von den dadurch erregten Lufttheilchen, die den vibrirenden und also tonerregenden, nicht eigentlich tonerzeugenden Körper umgeben, herrührt, scheint auf den ersten Blick freilich wohl Manchem nicht ganz glaublich, weil er die Bewegungen des Werkzeugs zwar, aber mit keinem seiner Sinne die Bewegungen oder Schwingungen der Luft wahrnimmt. Hören wir einen anhaltenden Klang oder Ton, so scheint er uns formell gewissermassen einem langen, knotenlosen Faden gleich, der von dem schwingenden Werkzeuge sich herüber zu unserm Ohre zieht, und wir zweifeln, dass es nur einzelne Schwingungen oder Stösse der Luft sind, die an dasselbe anschlagen. Aber gleichwohl ist es so und nicht anders; unser Empfindungs- oder besser Wahrnehmungs-Vermögen ist nur zu eingeschränkt, als dass es die verschiedenen Zwischenräume der Zeit von dem einen Luftschlage zum andern wahrnehmen oder gar wohl fühlen könnte. Es geht dem Ohre da wie dem Auge, dem z. B. eine rasch geschwungene brennende Kohle wie ein förmlicher Feuerkreis, oder eine aufsteigende Rakete als ein langer Feuerfaden erscheint, während das Feuer selbst doch in jedem Momente sich auch an einem anderen Orte befindet, dessen Entfernung aber oder Fortrückung es nicht wahrzunehmen vermag, und doch kann ein Feuerrad bei

weitem nicht so schnell sich drehen oder eine Rakete so schnell aufsteigen, als die tönenden Luftwellen an das horchende Ohr anschlagen.

Eine zweite Folgerung, welche wir aus dem Umstande machen müssen, dass nur durch eine regelmässig geordnete Anzahl von Schallschwingungen ein Klang, und nur durch ein bestimmtes Maass derselben auch ein Ton erzeugt werden kann, ist die, dass überhaupt von der Art und Weise und der Beschaffenheit, in welcher jene Schwingungen geschehen, auch alle übrigen Eigenschaften und charakteristische Merkmale eines Tones abhängen müssen. Ueber die erste unter diesen, die Höhe oder Tiefe eines Tones, sprach ich mich auch vorhin schon in dieser Hinsicht aus. Dieselbe hängt ab von dem grösseren oder geringeren Grade der Geschwindigkeit, mit welcher die Schwingungen geschehen, und woher es denn auch kommt, dass ein höherer Ton eine verhältnissmässig grössere Anzahl von Schwingungen in einem gewissen Zeitraume macht denn ein tieferer. Ob ein Ton stark oder schwach sein soll, hängt ab von der Heftigkeit, mit welcher die Schwingungen geschehen oder auch von der grösseren oder geringeren Anzahl der sich bewegenden Lufttheile. Daher die ganz natürliche Erscheinung, dass ein Ton in weiter Entfernung nicht mehr so stark gehört werden kann als in der Nähe, wo er erzeugt wird, denn mit Zunahme der Weite der Entfernung nimmt die Heftigkeit der Bewegung der Lufttheile ab. Eben so wird endlich auch die Reinheit eines Tones oder Klanges bedingt durch die Gleichartigkeit und Reinheit, d. h. hier Unvermischtheit seiner Schwingungen. Folgen diese nicht in völlig unter sich gleichen Zeiträumen auf einander, wie z. B. bei Saiten, welche nicht gleich stark oder von gleichem Material und auch nicht völlig übereinstimmend gut gefertigt sind, dies immer der Fall sein muss, oder werden mit dem bestimmten Grade ihrer Ge-

schwindigkeit noch andere Schwingungen vermischt, welche die Harmonie, d. i. das Uebereinstimmende des Verhältnisses, stören, wie es z. B. bei nicht an allen Orten gleichmässig zusammengedrehten Darmsaiten sehr oft der Fall ist, so müssen allemal auch die Klänge unrein erscheinen.

Recapituliren wir hiernach: ein Klang ist ein durch Regelmässigkeit seiner Bebung näher bestimmbarer Schall, und erhält er zu dieser Regelmässigkeit seiner Bebung auch noch eine bestimmte Abgemessenheit des Schwingungsmaasses, so entsteht in ihm der eigentliche musikalische Ton, d. i. demnach ein Klang von bestimmbarer Höhe. Einen solchen Klang nun oder wirklichen musikalischen Ton zu erzeugen, ist Bestimmung aller bei uns gebräuchlichen Instrumente, wozu auch die menschliche Stimme gehört, bis auf die Pauke herab, deren überall möglichst gleichmässig und gleichförmig ausgespanntes Fell einen noch ganz vernehmlich bestimmten Ton giebt. Die Trommel, woran zwei verschiedene, ungleich und überhaupt nachlässig und unordentlich gespannte Felle befindlich sind, und wo die Schwingungen des untersten Felles noch obendrein durch die quer darüber gespannte sogenannte Schallsaite beständig gestört und in Unordnung gebracht werden, kann nicht eigentlich mehr tönen, sondern nur rasseln, schallen, lärmen, woraus dann ebenfalls hervorgeht, dass, je bestimmter und abgemessener die Schwingungen geschehen, auch desto reiner, bestimmter und abgemessener die Töne sein müssen. Und fragen wir, wie viele wirkliche Töne überhaupt sich hervorbringen lassen auf unseren Instrumenten? — so ist die Antwort natürlich wesentlich bedingt von der Natur und Art, Masse, Construction und Material der Instrumente. Vorhin schon bemerkte ich, dass der englische Physiker Wollaston durch einen Versuch zu der Annahme von einem zehnoctavigen Umfange unseres ganzen Klanggebietes gebracht wurde, indess ist damit noch keineswegs erwiesen, dass

dieses nicht noch weiter ausgedehnt, keine Structur eines Instruments aufgefunden werden könnte, wodurch sich diese, obgleich schon sehr weite Gränzen entweder nach der Höhe oder nach der Tiefe hin noch überschreiten liessen, nur muss man niemals in dem Wahne sich gefesselt halten, als würde durch darauf gerichtete Bemühungen irgend ein wesentlicher Nutzen für die Tonkunst erzielt. Selbst jene WOLLASTON'schen zehn Octaven braucht diese lange nicht, um das klar zu gestalten, was der eigentliche Vorwurf, das Objekt ihrer Bildungen ist. Dazu sind die sechs Octaven, welche, streng genommen, unser Tonsystem bis jetzt noch in der Praxis abschliessen, völlig hinreichend, wie die Eintheilung einer Octave in zwölf unter sich verschiedene Halbtöne vollkommen genügt zu den mannigfaltigen und selbst den feinsten Nuancirungen und Schattirungen in dem Gemälde des musikalischen Tonspiels; eine noch grössere und weiter gehende Zergliederung des Tonmaasses, vielleicht in Viertelstöne, ist unnöthig und würde nur verwirrende Weitläufigkeiten verursachen. Jene innerhalb einer Octave enthaltenen zwölf Halbtöne aber machen, den Ton für sich betrachtet, auch unser ganzes Tonsystem aus, denn mit Abschluss einer Octave beginnt die Reihe der in ihr vorgekommenen Töne wieder vom Neuen, und haben wir in der ersten Octave *c, cis, d, dis* u. s. w. gezählt, so treffen wir auch in der folgenden Octave keinen anderen Ton als *c, cis, d, dis* u. s. w., nur dass die Töne der einen Octave höher oder tiefer sind als in der andern und zwar in dem Verhältnisse von 2 zu 1, was dasselbe ist, als sagte ich, den früheren Bemerkungen zufolge, die Töne einer höheren Octave machen gerade noch einmal so viel Schwingungen während einer bestimmten Zeit, als die der darunter liegenden tieferen Octave, oder diese umgekehrt gerade nur halb so viele als jene, weshalb auch, da im Uebrigen die Verhältnisse sich völlig gleich bleiben, wenn von einem Tone die Rede

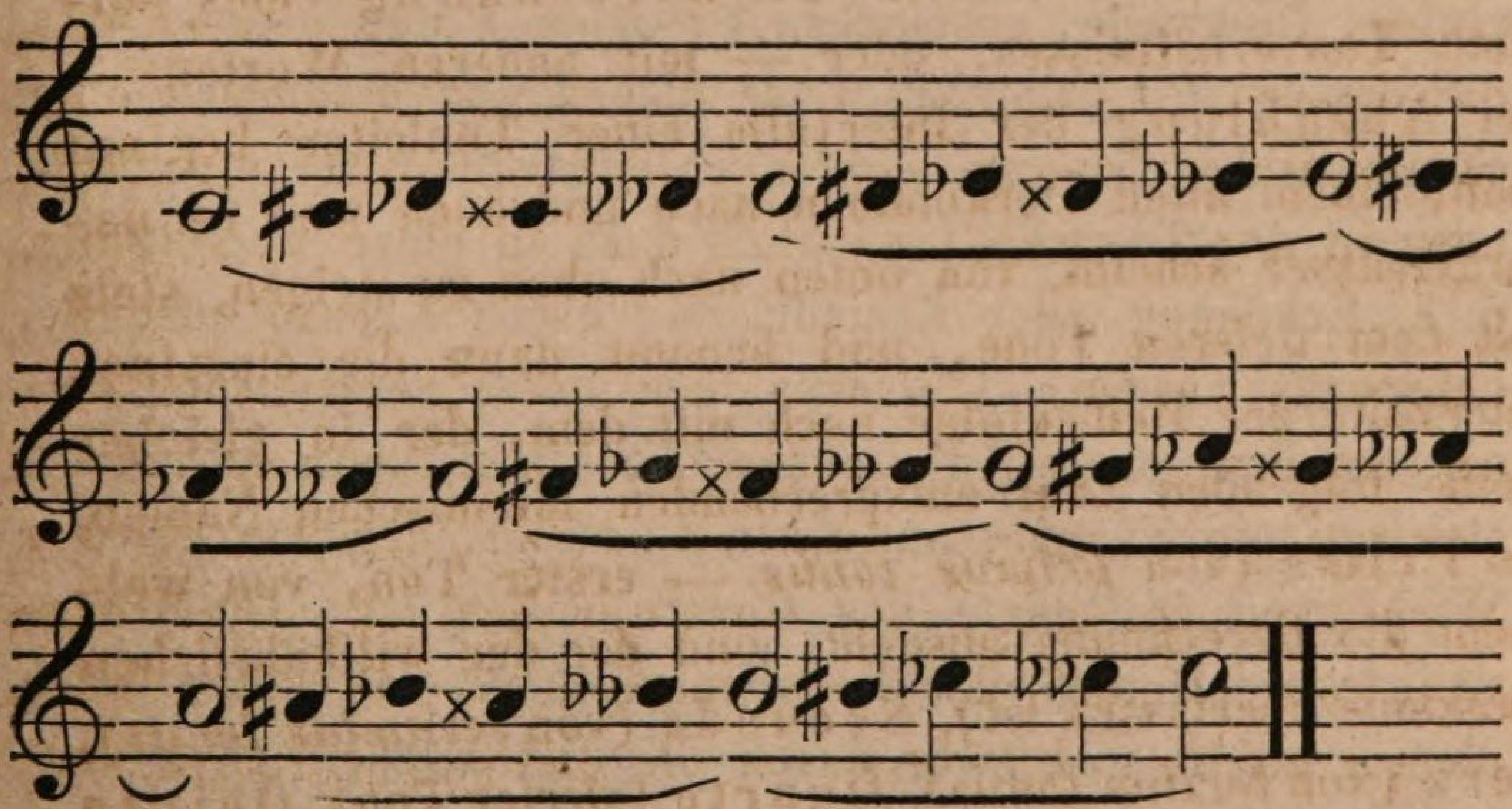
ist, dies nur geschehen kann in der Beziehung, in welcher überhaupt derselbe zu oder unter den übrigen Tönen der Octave steht, und soll noch Näheres darüber gesagt, der Grad seiner Höhe sowohl als er selbst noch bestimmter bezeichnet werden, nur dazu gesetzt zu werden braucht, in welcher Octave er enthalten ist oder angewendet wird. Das *a* der eingestrichenen Octave z. B. steht zu den übrigen Tönen dieser Octave in demselben Verhältnisse, in welchem das *a* der kleinen, oder zwei- oder dreigestrichenen oder irgend welcher sonstigen Octave sich befindet, nur ist das *a* der eingestrichenen Octave gerade noch einmal so hoch, als das *a* der kleinen Octave, oder macht — mit anderen Worten — gerade noch einmal so viel Schwingungen während einer bestimmten Zeitfrist als dieses. Nicht anders verhält es sich mit jedem anderen Tone. Die Octave ist Norm für das gesammte Tongebiet, mag dieses in Summa auch noch so viele der Klanggrösse nach verschiedene Töne in sich befassen; ein anderer Unterschied findet nur unter den Tönen einer Octave statt. Wie die Töne einer Octave hinsichtlich ihres Klangmaasses unter sich beschaffen sind, müssen auch die Töne aller übrigen Octaven unter sich beschaffen sein, nur sind die einzelnen Töne der verschiedenen Octaven selbst im Vergleich zu einander durch einen doppelten Grad der Höhe oder Tiefe von einander verschieden: das *A* der sogenannten grossen oder tiefen Octave steht zu dem *D* oder *E* seiner Octave in demselben Verhältnisse, wie das *a* der sogenannten kleinen Octave zu dem *d* oder *e* seiner Octave, nur ist das *a*, *d*, *e* dieser Octave gerade noch einmal so hoch gestimmt, als jenes *A*, *D*, *E* der tiefen Octave. Wie viele Schwingungen ein Ton, nach welchem dann alle übrigen Töne des Systems sich richten, in einer bestimmten Zeitfrist gerade machen soll, oder die positive Bestimmtheit, den unabänderlich bestimmten Grad der Höhe oder Tiefe eines Tones, entscheidet erst die Stim-

mung oder der angenommene und festgesetzte Stimmenton, dessen eigentlicher Grad der Höhe oder Tiefe, an und für sich betrachtet, willkührlich ist, obschon man ziemlich allgemein eine gewisse mehr oder weniger in sich verschiedene Norm dafür angenommen hat, die dann auch wohl allgemeinhin Ton genannt wird, genauer Stimmung oder Stimmhöhe, und zur näheren Distinction eingetheilt wird in einen Kammer- und Chorton, deren weitere Beschreibung jedoch nicht hierher gehört, als dass man jetzt weniger Gebrauch von dieser Verschiedenheit der Stimmung macht, als ehedem, wo so sehr gewissenhaft und streng darin verfahren wurde, dass gewisse Instrumente und Stimmen stets im Kammer-, andere im Chorton standen, der um ein Bedeutendes höher war denn jener.

Dadurch, dass das Verhältniss der Töne unter sich in allen Octaven sich gleich und immer dasselbe ist, geschieht es denn auch, dass eine Verschiedenheit dieses Verhältnisses nur in so weit oder in so grosser Anzahl stattfindet, als Töne in einer Octave vorhanden sind, die sich mit einander vergleichen lassen, ohne selbst sich gleich zu sein: ein Vorgang, durch welchen sich der Begriff von Intervall bildet. Ein Intervall nämlich ist der Abstand, die Entfernung eines Tones von einem anderen, und ein solcher Abstand, eine solche Entfernung kann, da er in allen Fällen den Vergleich wenigstens zweier Töne zu einander voraussetzt, genau genommen, nur von so oft verschiedener Grösse sein, als sich zu einem angenommenen Tone ein anderer, der noch nicht derselbe ist, in Vergleich bringen lässt; und das kann nur innerhalb einer Octave geschehen, denn mit der Octave selbst tritt auch der Grundton, nur gewissermassen in einer höheren Potenz, wieder ein. Doch sehen wir von allen diesen und solchen Subtilitäten ab, und betrachten lieber das Wesen und die eigentliche Beschaffenheit der sogenannten Intervalle in der Musik selbst.

Ich sagte so eben, Intervall ist der Abstand, die Entfernung eines Tones von einem anderen. So bilden denn nicht die beiden mit einander verglichenen Töne selbst das eigentliche Intervall, sondern nur die Gränzpunkte desselben. Wenn wir sagen, *g* ist die Quinte von *c*, so heisst das nicht, *g* ist eine Quinte, sondern ist um eine Quinte, um fünf Töne von *c* entfernt, der Raum zwischen beiden Tönen macht fünfmal so viel aus, als ein Ton von einem anderen dicht daneben liegenden hinsichtlich der Zahl seiner Schwingungen entfernt oder verschieden ist. Ein Intervall ist somit der Raum, welcher zwischen zwei oder mehreren Tönen stattfindet, oder das Verhältniss dieser Töne zu einander in Rücksicht auf ihre verschiedene Höhe und Tiefe, d. h. der verschiedenen Geschwindigkeit, mit welcher die Schwingungen ihrer erzeugenden Körper, welche sind Luft, Saite, Feder oder sonst ein anderer, geschehen; es ist das eigentliche Tonverhältniss, und im engeren Sinne das Verhältniss zweier durch Höhe oder Tiefe verschiedener Töne als entgegengesetzt dem Einklange oder dem Verhältnisse zweier Töne von gleicher Höhe oder Tiefe. Bei Berechnung eines solchen Tonverhältnisses, oder — mit anderen Worten — bei Abzählung der Intervalle einer Tonleiter beginnt man, einem alten Herkommen nach und auch weil es naturgemässer scheint, von unten nach oben zu steigen, stets mit dem tieferen Tone, und benamt dann die einzelnen Intervalle der Reihenfolge nach mit dem, der in gleicher Reihe folgenden Zahl entsprechenden lateinischen Namen, als Prime (von *primus tonus* — erster Ton, von welchem die Berechnung ausgeht, und der der willkührlichen Annahme überlassen ist), Secunde (von *secundus tonus*), Terz (von *tertius tonus*), Quarte (vierter Ton), Quinte (fünfter Ton), Sexte (sechster Ton), Septime (siebenter Ton), Octave, None, Decime, Undecime u. s. w. In Folge der Einrichtung unserer Tonschrift kann man

aber nur diejenigen Töne als Intervalle abzählen oder berechnen, welche in dem Liniensysteme verschiedene Stellen einnehmen, also blos die Tonstufen der diatonischen Tonleiter, denn wollte man alle in der Musik gebräuchlichen oder gar möglich gebräuchlichen Intervalle wirklich abzählen, so würde unverhinderlich zwischen dem Namen eines Intervalles und dem Raume, den es auf dem Liniensysteme einnimmt, nicht selten ein offenbarer Widerspruch entstehen. Durch Anwendung der verschiedenen Versetzungszeichen (Kreuze und Be) nämlich sind nicht blos jene 12 Halbtöne oder chromatische Stufen, von denen ich vorhin sprach, sondern 35 Töne innerhalb einer Octave in unserer Tonschrift, und zwar nicht allein möglich, sondern in Betracht der musikalischen Ortographie, welche eben sowohl in der Ton- als in jeder anderen Schriftsprache ihre Rechte hat, gegen die nicht gefehlt werden darf, wenn der Sinn der Rede leicht verstanden und aufgefasst werden soll, oft sogar nothwendig. Zum Beweise will ich alle diese 35 verschiedene in Noten aufgezeichneten Töne hersetzen:



Alle diese in der Notenschrift verschieden sich gestaltenden Tonstufen lassen sich aber, wie man auch schon aus diesem Schema ersieht, wo die Haupttöne der Leiter

oder deren diatonische Stufen durch halbe Noten bezeichnet sind, auf die acht Stamm- oder Haupttöne der Octave zurückführen, und so sind denn auch im Grunde nur acht verschiedene und bestimmte Intervallennamen dafür nothwendig und wirklich vorhanden. Wollte man z. B. das Verhältniss der beiden Töne *c-f* oder *g-c*, das eine Quarte ausmacht, weil mit Inbegriff der chromatischen Stufen der Raum zwischen diesen Tönen eine Folge von sechs, und in der Theorie mit Inbegriff der enharmonischen Verwechselungen sogar eine Reihe von acht verschiedenen Tönen in sich schliesst (*c-cis-d-dis-e-f*, oder *g-gis-a-ais-h-c*, und *c-cis des-d-dis es-e-f*, oder *g-gis as-a-ais b-h-c*) eine Sexte oder Octave nennen, so wäre dies der Natur unserer Tonschrift und Tonsprache, vor allen Dingen und insbesondere aber auch der Einrichtung unseres Liniensystems völlig zuwider, da jene wie dieses ursprünglich nur für die diatonischen Tonfolgen passend gemacht sind, und demnach z. B. *c-f* und *g-c* immer nur vier verschiedene, eigens benannte Tonstufen, Intervalle, ausmachen (*c-d-e-f* und *g-a-h-c*), die dazwischen liegenden Töne mögen nun diatonisch oder chromatisch oder gar wohl auch enharmonisch aufgezählt, oder in der Tonschrift wirklich auch in einer Versetzung, d. h. Erhöhung oder Erniedrigung durch Kreuze oder Be, gebraucht werden. Ich muss hier meine verehrlichen Leser um ihre ganze Aufmerksamkeit bitten, denn es handelt sich um ein Factum, um einen Umstand, der von grosser Wichtigkeit im Spiele des Generalbasses ist. Die Intervalle werden also der Regel nach stets von unten nach oben gezählt, und zwar durch die diatonische Leiter desjenigen Tones, von welchem man ausgeht. Demnach sind folgende Reihe Secunden: *c-d*, *cis-dis*, *d-e*, *es-f*, *e-f*, *f-g*, *fis-gis* oder *ges-as*, *g-a*, *gis-ais* oder *as-b*, *a-h*, *b-c*, *h-c*; folgende Reihe Terzen: *c-e*, *cis-eis*

oder *des-f*, *d-fis*, *dis-fisis* oder *es-g*, *e-gis*, *f-a*, *fis-ais* oder *ges-b*, *g-h*, *gis-his* oder *as-c*; diese Reihe Quarten: *c-f*, *cis-fis* oder *des-ges*, *d-g*, *dis-gis* oder *es-as*, *e-a*, *f-b*, *fis-h* oder *ges-ces*, *g-c*; diese Reihe Quinten: *c-g*, *cis-gis* oder *des-as*, *d-a*, *dis-ais* oder *es-b*, *e-h*, *f-c*; Sexten sind: *c-a*, *cis-ais* oder *des-b*, *d-h*, *dis-his* oder *es-c*; Septimen sind: *c-h*, *cis-his* oder *des-ces*, *d-c*; und eine Octave endlich erstreckt sich allemal von einem Tone bis zu dem nächsten gleichnamigen. Ob der eine oder andere Ton eines Intervalls oder innerhalb desselben durch ein Kreuz (♯ ×) erhöht oder durch ein Be (♭ ♭♭) erniedrigt ist, hat auf den Namen des Intervalls durchaus keinen Einfluss, sondern ändert nur die Grösse desselben: *h-c* ist eine Secunde und *h-cis* auch, *d-f* ist eine Terz und *d-fis* auch, *d-g* ist eine Quarte und eben sowohl auch *d-ges* oder *d-gis*. Um jedoch auch in der Tonsprache eine solche Verschiedenheit der Grösse der Intervalle anzudeuten, wie sie hier in der Tonschrift schon dem Auge und noch mehr in der Musik selbst sich dem Ohre darstellt, gebraucht man mehr dafür passende Beiwörter, als: rein, gross, klein, übermässig und vermindert. Man spricht von reinen Quarten, reinen Quinten, grossen Terzen, kleinen Terzen, verminderten Septimen, übermässigen Secunden u. s. w.

Das Prädicat rein erhalten alle diejenigen Intervalle, welche nur eine einzige consonirende Gattung zulassen, und die sogleich die Eigenschaft einer Consonanz (wovon ich in meiner nächsten Vorlesung ausführlicher reden werde) verlieren, wenn auch nur ein Ton des Intervalls von seiner ursprünglichen Stufe verrückt, also durch ein Kreuz oder Be um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird. Von solcher Beschaffenheit sind die Octave, die Quinte und die Quarte. Nur diese drei Intervalle können rein genannt werden und bei keinem anderen

lässt sich das Wort gebrauchen, denn Quinte und Octave wie Quarte, wird ihr eines oder anderes Ende nur um eine einzige Stufe von ihrer Stelle gerückt, erhöht oder erniedrigt, sind augenblicklich keine Consonanzen mehr, sondern Dissonanzen, was bei allen übrigen Intervallen nicht der Fall ist. Keine Terz, Secunde, Sexte oder Septime kann als Intervall rein heissen *), denn auch in einem erhöheten oder erniedrigten Zustande verlieren sie ihre Eigenschaften als Con- oder Dissonanzen nicht, sondern sind in dem Falle nur entweder vergrösserte oder verkleinerte Con- oder Dissonanzen.

Gross oder klein heissen daher zunächst nur alle solche consonirende Intervalle, welche auch im Zustande der Erhöhung oder Erniedrigung um einen halben Ton ihre Eigenschaft als Consonanzen noch nicht verlieren, als Terz und Sexte; und dann die Secunden und Septimen. Die Terzen heissen gross, wenn ihre Gränzpunkte volle drei halbe Töne umschliessen, als die grosse Terz *c-e*, welche die drei Halbtöne *cis-d-dis* umfasst, oder die grosse Terz *e-gis*, welche die drei Halbtöne *f-fis-g* in sich begreift; klein heissen sie, wenn ihre Gränzpunkte nur zwei halbe Töne umschliessen, als die kleine Terz *c-es*, in deren Zwischenraum nur *cis* und *d* liegen, oder die kleine Terz *e-g*, welche nur die Halbtöne *f-fis* in sich begreift. Die Sexten heissen gross, wenn sie acht halbe Töne in sich enthalten, wie die grosse Sexte *c-a*, welche die Halbtöne *cis-d-dis-e-f-fis-g-gis* umschliesst, oder die grosse Sexte *f-d*, welche die acht Halbtöne *fis-g-gis-a-ais-h-c-cis* in sich begreift; und klein, wenn ihre Gränzpunkte nur sieben Halbtöne umfassen, als die kleine Sexte *c-as*, welche

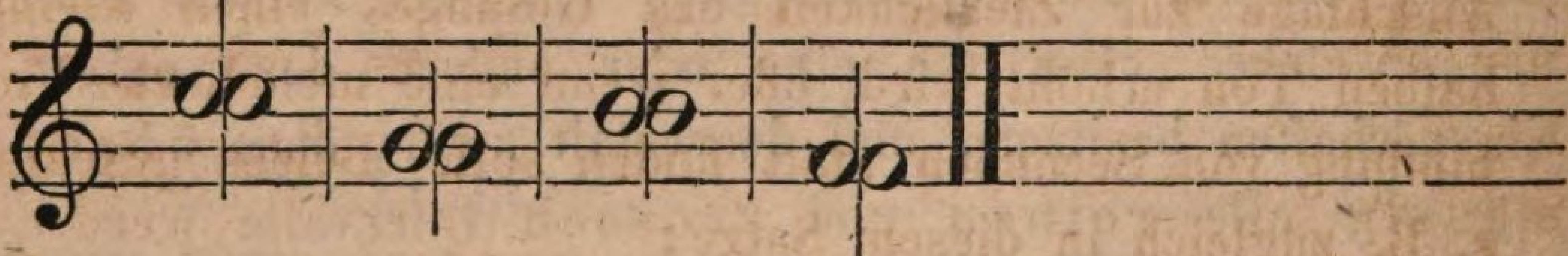
*) In der technischen Kunstsprache nämlich; in Betracht der Stimmung der Töne sind alle Intervalle entweder rein oder unrein.

umfängt die Halbtöne *cis-d-dis-e-f-fis-g*, oder die kleine Sexte *a-f*, welche umfängt die sieben Halbtöne *ais-h-c-cis-d-dis-e*. In beiden Fällen aber, sie mögen nun gross oder klein gebraucht werden, sind die Terzen wie die Sexten noch Consonanzen, wenn auch das eine Mal weniger vollkommen als das andere Mal, wie wir bei unserer nächsten Betrachtung erfahren werden. Eine Secunde ist gross, wenn sie einen wirklichen ganzen Ton ausmacht, wie *c-d*, wovon gleich weiter unten noch mehr die Rede sein wird, und klein, wenn sie nur einen grossen halben Ton ausmacht, als *e-f* oder *h-c*. Die Septime endlich heisst gross, wenn ihr Intervall zehn halbe Töne umfasst, wie *c-h*, zwischen welchen beiden Tönen die Halbtöne *cis-d-dis-e-f-fis-g-gis-a-ais* enthalten sind, oder *g-fis*, welche die Reihe von Halbtönen *gis-a-ais-h-c-cis-d-dis-e-f* begränzen; und klein, wenn ihr Intervall nur neun Halbtöne umfasst, als *d-c*, zwischen welchen nur die Halbtöne *dis-e-f-fis-g-gis-a-ais-h* liegen, oder *c-b*, welches Intervall jene Reihe von Halbtönen ausser dem *ais* in sich begreift.

Uebermässig und vermindert sind wieder Prädicate, die nur solchen Intervallen beigelegt werden können, welche schon die eine oder andere der vorigen Eigenschaften besitzen, und dergestalt zwar, dass übermässig alle reinen und grossen Intervalle werden können, wenn man dieselben noch um einen halben Ton vergrössert, was geschieht entweder durch Erhöhung des oberen oder durch Erniedrigung des unteren, das Intervall begränzenden Tones, und vermindert alle reinen und kleinen Intervalle, wenn man dieselben noch um einen kleinen halben Ton verkleinert, was geschieht entweder durch Erhöhung des unteren oder durch Erniedrigung des oberen Tones, welcher das Intervall begränzt. So wird z. B. die reine Quinte *c-g* eine übermässige, wenn

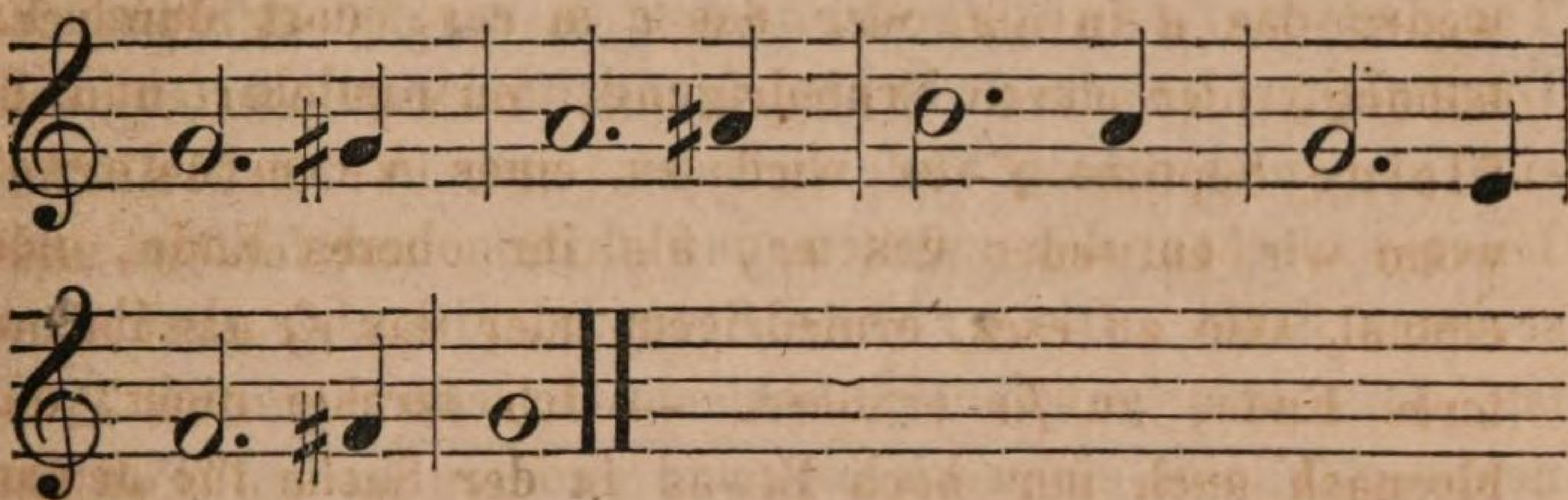
man entweder das *g* vermittelst eines Kreuzes in *gis* erhöht oder wenn man das *c* mittelst eines Be in *ces* verwandelt, so dass die Quinte nun lautet entweder *c-gis* oder *ces-g;* und eine verminderte wird diese reine Quinte, wenn man entweder das *g* zu *ges* erniedrigt oder das *c* zu *cis* erhöht, so dass sie nunmehr lautet *c-ges* oder *cis-g.* Die grosse Secunde *c-d* (um auch ein Beispiel von einem sogenannten grossen Intervalle anzuführen) wird zu einer übermässigen, wenn wir entweder das *d* in *dis* oder das *c* in *ces,* dort durch Erhöhung, hier durch Erniedrigung, verwandeln; und die kleine Septime *f-es* wird zu einer verminderten, wenn wir entweder das *es,* als ihr oberes Ende, noch einmal, also zu *eses,* erniedrigen, oder das *f,* als ihr unteres Ende, zu *fis* erhöhen. — Ich fürchte nicht, dass hiernach auch nur noch Etwas in der Sache für Jemand unklar oder undeutlich wäre. Fassen wir nun aber die einzelnen Intervalle selbst auch noch näher und speciell ins Auge.

Die Prime zunächst, welche in der Kunstsprache auch wohl Einklang oder *Unisonus* heisst, besteht, als Intervall betrachtet, aus zwei Tönen von gleicher Höhe, wie



Halten wir zu diesem Begriffe und Wesen des Einklangs den Begriff von Intervall, welchen ich selbst vorhin dahin aussprach, dass es der Raum zwischen zwei oder mehreren Tönen sei, so kann freilich eigentlich von einem Einklange als Intervall nicht die Rede sein, denn zwischen den beiden Tönen, welche denselben bilden, überhaupt zwischen zwei Tönen von gleicher Höhe findet kein Raum mehr statt; indess als Prime, als ersten Ton einer wei-

teren Tonreihe, denselben angesehen, müssen wir gleichwohl wenigstens die Idee eines Intervalles damit verbinden, und wir unterscheiden daher auch eine reine, welche den eigentlichen Einklang ausmacht, und eine übermässige Prime. Diese übermässige Prime entsteht, wenn in dem Verfolge einer Melodie ein Ton unmittelbar nach seinem Anschlage durch ein zufälliges Versetzungszeichen erhöht wird, wie hier z. B. im ersten und zweiten und fünften Takte:



Sie ist also eigentlich ein Intervall von einem kleinen halben Tone, den wir gleich nachher näher kennen lernen, kommt aber in der Harmonie fast gar nicht, und, wenn es geschieht, nur im Vorübergehen, im Durchgange vor, wenn eine Stimme mit dem vorhandenen Grundtone des Satzes im Einklange zusammentrifft und nach geschehenem Anschlage zur Zierlichkeit des Gesanges einen kleinen halben Ton erhöht wird, oder wenn eine melodische Verbindung von Secunden statt finden soll. Beides geschieht z. B. zugleich in diesem Satze:

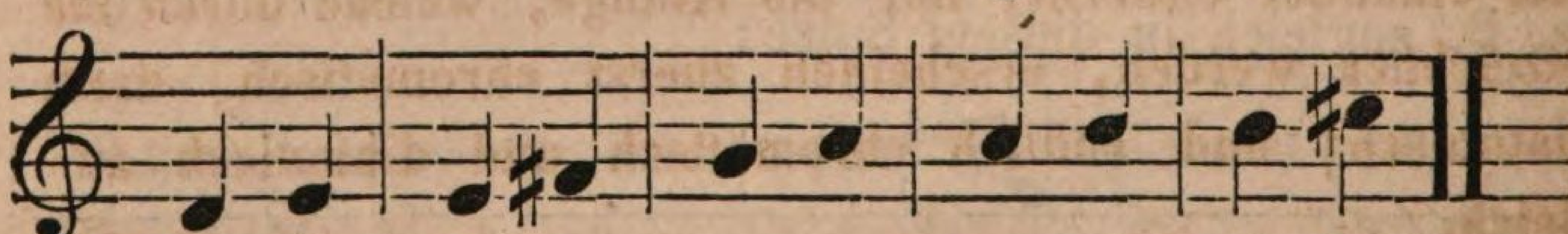


im ersten Takte im Tenor, im zweiten Takte im Alte, und im dritten Takte wieder im Tenor.

Die Secunde, welche — wie schon angedeutet — in drei verschiedenen Grössen vorkommen kann, ist ein Intervall von zwei Stufen, aber deshalb noch nicht von zwei dicht neben einander liegenden Tönen. Nur bei der kleinen Secunde ist dies der Fall, aber dieselbe ist auch das kleinste diatonische Intervall, das in der ganzen Praxis vorkommt. Sie ist der sogenannte grosse halbe Ton, wie *e-f, h-c, fis-g, a-b* u. s. w., der sich in der Durtonleiter immer zwischen der dritten und vierten und siebenten und achten Stufe befindet, und in der Molltonleiter zwischen der zweiten und dritten und fünften und sechsten Stufe. Die grosse Secunde, die aber auch das ist, was man gewöhnlich schlechtweg einen ganzen Ton nennt, schliesst einen kleinen und grossen halben Ton in sich, wie *c-d*, wozwischen noch *cis* und *des* enthalten ist, oder *d-e*, wozwischen noch *dis* und *es* liegt. In jeder diatonischen Tonleiter kommen fünf solcher grossen Secunden vor, nämlich, die Leiter von *C* zum Muster genommen,



oder die Leiter von *D* zum Muster genommen



Jene beiden kleinen Secunden dazu gezählt, ist die Leiter vollständig. Die übermässige Secunde, welche durch Erweiterung der grossen Secunde um einen halben Ton entsteht, enthält also erst einen ganzen und dann noch einen kleinen halben Ton. Folgendes sind lauter übermässige Secunden:



Es geht hieraus deutlich hervor, dass die Secunde ein solches Intervall ist, welches, durch Noten auf dem Liniensysteme ausgedrückt, immer zwei dicht neben einander liegende Stufen oder Räume auf diesem einnimmt, und dessen Charakter, ob klein, gross oder übermässig, dann augenblicklich daran erkannt wird, wenn diese beiden verschiedenen Stufen der diatonischen oder chromatischen Leiter angemessen sind, oder das diatonische und chromatische Princip in sich vereinigen. Unter *a* in folgenden Notenzeilen sind lauter kleine, unter *b* lauter grosse, und unter *c* lauter übermässige Secunden:



Niemals sind die Notenfiguren weiter als eine Linienstufe von einander entfernt, nur die Klänge, welche durch sie bezeichnet werden, erscheinen zuerst chromatisch, dann diatonisch, und endlich chromatisch und diatonisch zugleich.

Demnach muss denn von der eigentlichen Secunde auch noch dasjenige Intervall unterschieden werden, das man gemeinhin mit dem Namen T o n zu belegen pflegt. Die Enden dieses Intervalls liegen zwar auch nur um eine Stufe und zwar immer um eine Stufe von einander entfernt, aber diese eine Stufe kann von einer ungleich ver-

schiedeneren Grösse sein, als bei dem Intervall der eigentlichen Secunde. Wir haben ganze und halbe Töne, und dann theilen wir jede dieser beiden Arten von Ton-Intervalle auch noch ein in ein grosses und kleines: wir haben sowohl einen grossen und kleinen ganzen, als grossen und kleinen halben Ton. Der ganze Ton für sich ist dasselbe Intervall, welches wir in der Kunstsprache gewöhnlich grosse Secunde nennen, und welches wir oben auch haben näher kennen gelernt, und der halbe Ton ist jene kleine Secunde. Nun wird aber durch das Prädicat gross und klein ein noch besonderer Unterschied zwischen dem ganzen und halben Tone gemacht. Bei der Beschaffenheit unserer temperirten Stimmung nämlich können (um hier zunächst bei dem ganzen Tone stehen zu bleiben) jene fünf grossen Secunden, die in einer Octave enthalten sind, nicht alle in einer gleichmässigen Grösse oder in einem unter einander sich völlig gleichen Verhältnisse des Intervalles ausgeübt werden, sondern es müssen die einen derselben nothwendig Etwas von ihrer Grösse und Reinheit verlieren, was den anderen wieder zugesetzt wird. Die Ursache, warum dies, wie die Art und Weise, auf welche dies geschehen muss, hier anzugeben, wäre zu weitläuftig und gehört auch nicht wesentlich zur Sache, nicht an diesen Ort. Wer darüber etwas Bestimmteres und Genaueres zu wissen wünscht, lese in meiner „Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften" (Universallexicon der Tonkunst) nur die Artikel Addition, Subtraktion, Stimmung, Temperatur, Akustik u. s. w. nach. Hier bemerke ich nur, dass, so wenig auch der Unterschied zwischen einem grossen und einem kleinen ganzen Tone beträgt, der Unterschied doch vorhanden ist. Der Raum zwischen *d*-*e* ist nicht so gross als zwischen *c*-*d* und beide Intervalle sind Secunden oder ganze Töne, aber jenes ist ein kleiner, dieses ein grosser ganzer Ton. Der grosse ganze Ton

steht in dem Verhältnisse von 9 : 8, der kleine halbe Ton aber nur in dem von 10 : 9; jener ist also um das syntonische Komma 81 : 80 grösser als dieser. Nicht viel weniger beträgt der Unterschied zwischen einem grossen halben und einem kleinen halben Tone. Jener steht in dem Verhältnisse von 16 : 15, dieser aber nur in dem von 25 : 24. Der grosse halbe Ton ist in der diatonischen Tonleiter nur enthalten zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe; alle übrigen chromatischen Verhältnisse sind kleine halbe Töne.

Von der Terz, welche — wie wir gesehen haben — in drei verschiedenen Grössen vorkommt und gross, klein oder vermindert sein kann, besteht die erste, die grosse Terz, allemal aus zwei sogenannten ganzen Tönen. Folgende sind daher lauter grosse Terzen:



deshalb nannten die Alten sie auch *Ditonus*, und sie unterscheidet die sogenannte harte oder Dur-Tonart von der Moll-Tonart, denn alle Durdreiklänge enthalten eine grosse, alle Molldreiklänge aber eine kleine Terz:



Grundton oder Octave und Quinte bleiben in beiderlei Tonarten dieselben, nur die Terz giebt das unterscheidende Merkmal. Diese, die Molltonart charakterisirende *kleine* Terz nun besteht aus einem ganzen und einem grossen halben Tone. Folgende sind lauter kleine Terzen:



Die *verminderte* Terz, welche aus der Verkleinerung der kleinen Terz um einen halben Ton, aber *ohne die eigentlichen Stufen einer Terz überhaupt im Liniensysteme zu verlassen*, entsteht, umfasst blos zwei grosse halbe Töne, wie:

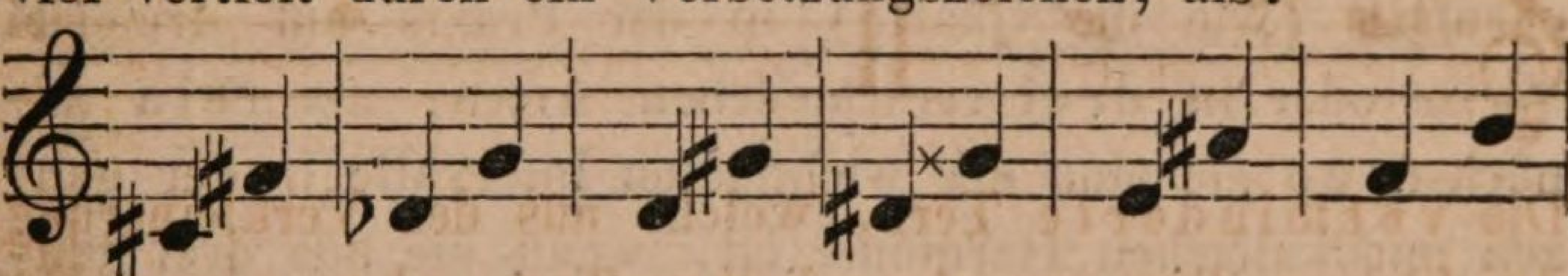


Wollten wir diese Terzen so schreiben, dass keine Note mehr auf den Stufen der Linie dazwischen Platz hätte, also das *es* bei der ersten Terz wie *dis*, das *dis* der zweiten Terz wie *es* u. s. w., wobei die Töne auf dem Claviere oder einem anderen Instrumente gespielt zwar immer dieselben bleiben, so würde das Intervall aber aufhören eine Terz zu seyn, vielmehr eine Secunde werden, genau genommen auch keine *zwei* *grosse* halbe Töne mehr enthalten, sondern nur einen grossen und einen kleinen halben Ton.

Die Quarte ist immer der vierte Ton von einem anderen angenommenen Tone; liegt derselbe nur zwei ganze Töne und einen grossen halben Ton davon entfernt, so ist sie rein, wie alle folgenden Quarten sind:

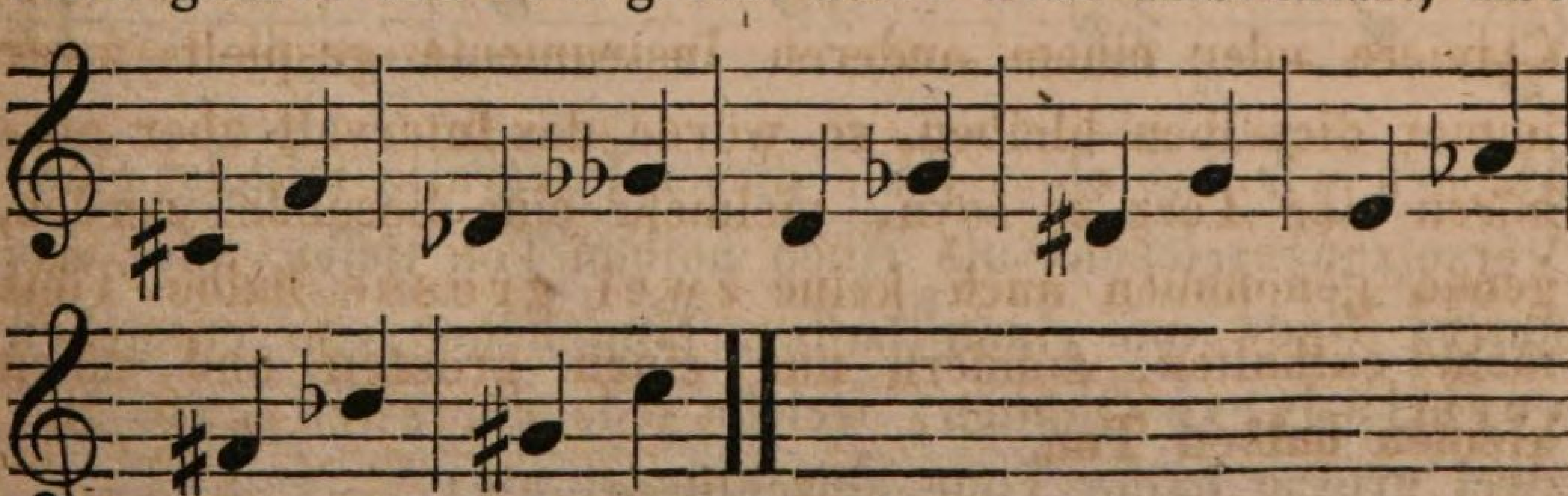


Wird der obere von diesen Tönen noch um einen halben Ton weiter hinauf gerückt oder der untere um eben so viel vertieſt durch ein Versetzungszeichen, als:



u. s. w.

so entsteht jene übermässige Quarte, welche noch einen kleinen halben Ton mehr als die reine Quarte enthält, also volle drei ganze Töne umschliesst, und deshalb auch von unseren Vorfahren und den lateinischen Tonlehrern gewöhnlich *Tritonus* genannt wurde. Wird umgekehrt aber der obere Ton jener reinen Quarten durch irgend ein Versetzungszeichen (♭ oder ♮) um einen halben Ton vertieft, oder der untere um eben so viel erhöht, so bildet sich die verminderte Quarte, die nun blos einen ganzen und zwei grosse halbe Töne umschliesst, als:



Auch aus diesen Notenbeispielen ist ersichtlich, dass in der Notenschrift, im Liniensysteme, die Intervalle niemals, wenn sie ihre Namen nicht auch verlieren und ändern sollen, ihren Platz verlassen dürfen, sie mögen nun ausgeführt oder gebraucht werden in welcher Grösse sie wollen. Die Stufen, welche der Name eines Intervalls bezeichnet, müssen, ganz abgesehen von dem eigentlichen Klange, in der Tonschrift stets erkennbar und vorhanden sein. Die Verschiedenheit seiner Grösse wird hier lediglich erzeugt durch Erweiterung oder Verengerung des Intervalls mittelst Versetzungszeichen, die den in der Notenschrift stets bleibenden Stammton zu einem abhängigen machen.

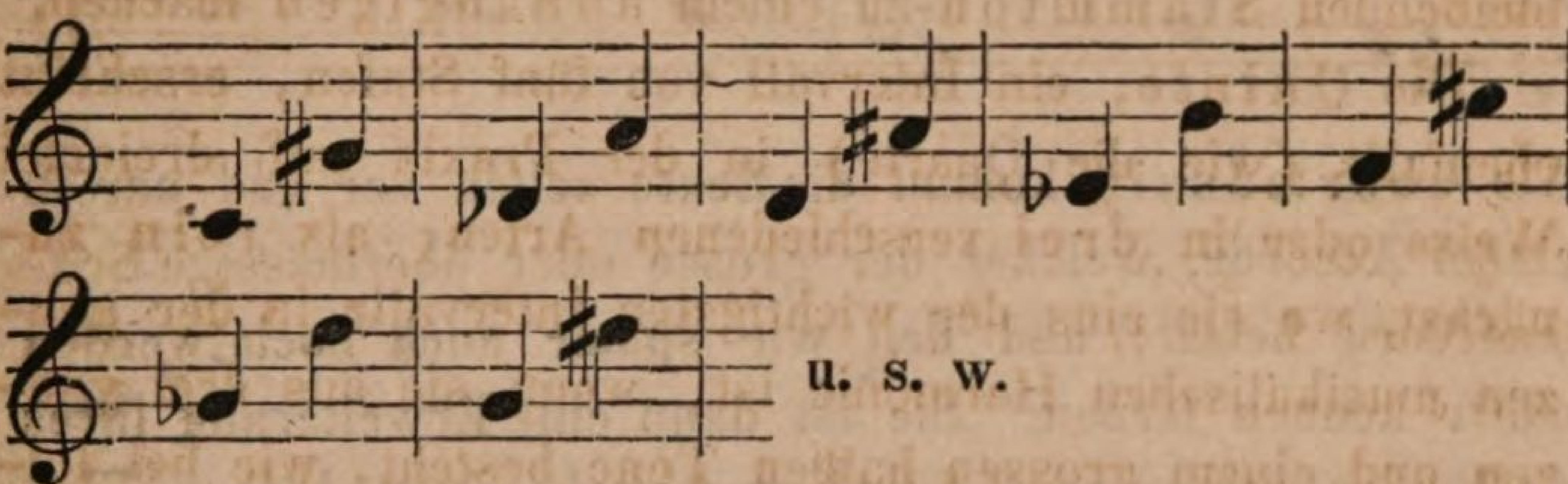
Die Quinte, ein Intervall von fünf Stufen, erscheint ebenfalls (wie die Quarte) in der Praxis auf dreierlei Weise oder in drei verschiedenen Arten; als rein zunächst, wo sie eins der wichtigsten Intervalle in der ganzen musikalischen Harmonie ist, wenn sie aus drei ganzen und einem grossen halben Tone besteht, wie bei folgenden Quinten der Fall ist:



Machen wir das obere Ende dieser Intervalle mittelst eines Versetzungszeichens um einen halben Ton tiefer, oder das untere Ende um einen halben Ton höher, so entstehen verminderte Quinten, welche jede nur zwei ganze und zwei grosse halbe Töne einschliesst, als:

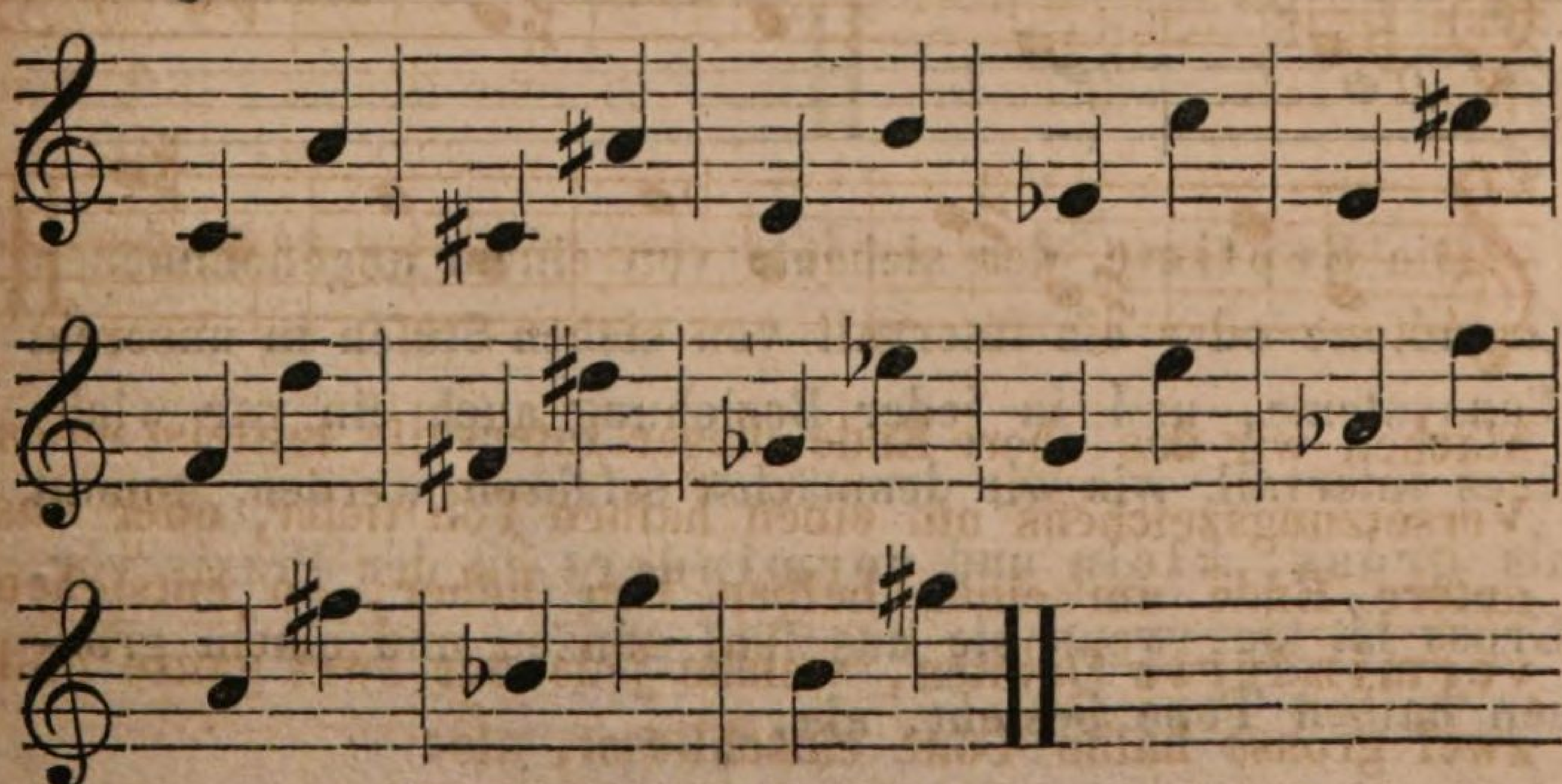


Und machen wir umgekehrt das obere Ende der reinen Quinte mittelst eines Versetzungszeichens um einen halben Ton höher oder das untere Ende derselben um einen halben Ton tiefer, so werden dieselben zu übermässigen Quinten:



welche nun vier ganze Töne, also noch einen kleinen halben Ton mehr denn die reinen Quinten, in sich begreifen.

Die Sexte, das Intervall von sechs Stufen, welches meist nur in einer gedoppelten Art in der Praxis vorkommt, als gross oder klein, umfasst in der ersten Eigenschaft, als grosse Sexte, vier ganze Töne und einen grossen halben Ton:



Wird das obere Ende des Intervalls um einen halben Ton mittelst eines Versetzungszeichens erniedrigt oder das untere Ende um eben so viel und zwar auf dieselbe Weise erhöht, so wird das Intervall selbst, die Sexte, klein, und umfasst in solchem Falle nur drei ganze und zwei grosse halbe Töne. Folgende sind daher lauter kleine Sexten:



Als übermässig kommt die Sexte selten vor und nur in einem Accorde, welcher der grosse oder übermässige Sextenaccord heisst, und den wir später auch noch werden näher kennen lernen. Sie ist dann eine Erweiterung ihres Zustandes als grosse Sexte um noch einen halben Ton mittelst eines Versetzungszeichens, und umfasst somit volle fünf ganze Töne, wie aus folgendem Beispiele zu ersehen:



Die Septime, der siebente von einem angenommenen Grundtone oder ein Intervall von sieben Stufen in unserem Tonsysteme, und in jeder Beziehung auch ein gar wichtiges Intervall, wie wir demnächst erfahren werden, kommt als gross, klein und vermindert in der Praxis vor. Gross ist sie, wenn sie aus fünf ganzen und einem grossen halben Tone besteht, als:



Erniedrigen wir mittelst eines Versetzungszeichens das obere Ende dieser Intervalle um einen halben Ton *oder* erhöhen wir das untere auf gleiche Weise um eben so viel, so erhalten wir das Intervall der *kleinen* Septime, welche auch *Haupt-* und *wesentliche* Septime heisst, da sie der überleitende Ton aus einer Tonart in die andere ist. Ich will daher auch in folgender Notenzeile alle kleinen Septimen, die in der Harmonie wohl vorkommen, aufzeichnen:



Demnach umfasst diese kleine Septime nur vier ganze und zwei halbe Töne, und ihr oberes Ende liegt stets einen ganzen Ton unter der Octave. Verringern wir nun auch noch das Intervall dieser kleinen Septime dadurch, dass wir entweder ihr oberes Ende mittelst eines Versetzungszeichens um einen halben Ton erniedrigen, oder das untere auf gleiche Weise um einen halben Ton erhöhen, so entsteht der sogenannte verminderte Zustand dieses Intervalls, wir erhalten die verminderte Septime —



u. s. w.

welche nur drei ganze und drei grosse halbe Töne umfasst.

Die Octave endlich, der achte von einem angenommenen Tone oder das Intervall von acht Tonstufen, kann immer nur in seiner grössten Reinheit gebraucht werden. Sie ist das treueste Abbild der Prime, und kann daher auch, wie diese, in einer anderen Grösse, vielleicht als vermindert oder in übermässiger Gestalt, nur im Vorbeigehen, im Durchgange, niemals in der Harmonie selbst vorkommen. Es kann wohl sein, dass wir, wenn wir das Intervall der Octave in seiner Reinheit gebraucht haben, das eine Ende derselben, um melodisch zur folgenden Leiterstufe zu gelangen, in ihrer eigenen Zeit noch um einen halben Ton steigen oder fallen lassen, niemals aber wird in der Harmonie selbst eine andere als vollkommen reine Octave erklingen.

Diese Erscheinung führt nun auch zu der Eintheilung der Intervalle für sich, in ihrer Gesammtmasse, in har-

monische und melodische. Harmonisch nämlich nennt man ein Intervall, wenn die dazu gehörigen Töne zugleich (coexistirend) angegeben werden, und beide zu dem einen oder anderen wirklichen Accorde gehören; und melodisch hingegen, wenn jene Töne nach einander (successive) vorkommen: *c*-*g* sind, über einander verbunden und zugleich angegeben, ein harmonisches Intervall, kommen die beiden Töne aber nach oder neben einander vor, so heissen sie melodisch und bilden ein melodisches Intervall. Nun sind nicht alle Intervalle jedoch zugleich als harmonische und melodische brauchbar, und namentlich giebt es, was eben übermässige und verminderte Octaven und Primen am besten beweisen, melodische Intervalle, die sich auf eine harmonische Weise gar nicht anwenden lassen, wie es auf der andern Seite auch wieder solche giebt, die harmonisch gebraucht sehr häufig vorkommen, aber in melodischer Weise niemals vorkommen dürfen. Wo ich später das für unseren Zweck Nöthige aus der allgemeinen Harmonielehre vortrage, werde ich auch diejenigen Intervalle ausdrücklich zu bezeichnen nicht verabsäumen, welche nur auf die eine oder andere Weise angewendet werden können.

Kommen wir jetzt zu dem, was man unter einfachen, doppelten, dreifachen, vierfachen etc. Intervallen versteht. Nehmen wir unser Tonsystem zu vier Octaven an, so besitzen wir, streng genommen, nach dem Bisherigen eigentlich auch 28 verschiedene Arten von Intervallen, denn jene vier Octaven enthalten eben so viele verschiedene Stufen in dem Liniensysteme, und auf jeder dieser Stufen, haben wir gelernt, bildet sich ein Intervall; allein theils hat die Gewohnheit, theils aber auch eine grössere Deutlichkeit und Leichtigkeit im Ausdrucke wie bequemere und schnellere Uebersicht in der Berechnung es üblich und theilweise auch nöthig gemacht, dass, wie ich vorhin sagte, wir die Intervalle nur bis zur Octave, höch-

stens bis zur Terzdecime, abzählen und mit eigenen Namen belegen. Letztere Erweiterung der Intervallenreihe bis zur Terzdecime haben einige Accordbildungen, von denen auch gehörigen Orts und zu rechter Zeit die Rede sein wird, nöthig gemacht. Und alle Intervalle nun, welche über die dreizehnte Stufe, von einem angenommenen Grundtone an gerechnet, hinausgehen, werden wieder in das erste Verhältniss zu dem Grundtone gesetzt, d. h. sie werden alsdann wieder mit demselben Namen belegt und genannt, als wären sie in jenem ersten Zwischenraume von 13 Stufen enthalten, weil sie sowohl dem Namen als ihrer praktischen und theoretischen, wie auch inneren und äusseren Bedeutung nach im Grunde dieselben Töne sind, nur in einer höheren Lage und daher verminderten Klanggrösse ausgeübt. Die Intervalle unter *a* des folgenden Notenbeispiels sind Quinten, die unter *b* aber auch (heissen wenigstens so), und die Intervalle unter *c* sind Quarten, die unter *d* auch, obschon der obere Ton der Intervalle unter *b* und *d* um ganze Octaven weiter hinaus gerückt ist als unter *a* und *c*:



Wollte man alle die Intervalle nach den Stufen abzählen, welche sie in der Notenschrift und auch im Tonsysteme wirklich von einander entfernt liegen, so hätte man nicht allein das für weit wichtigere Dinge nöthige Gedächtniss mit einer Masse Namen zu beschweren, sondern der Ueberblick der verschiedenen Tonverhältnisse auch wäre bedeutenden Schwierigkeiten unterworfen. Bleibt doch auch das Verhältniss zwischen *c* und *g* z. B. immer dasselbe, ob beide diese Töne in einer Octave oder der eine von beiden in dieser, der andere in jener Octave erklingt. Tritt indess der Fall ein, dass auch in der Tonsprache, dem technischen Ausdrucke, ein solches grösseres (über eine Octave hinausliegendes) Intervall oder überhaupt näher und bestimmt bezeichnet werden muss, ob ein benanntes Intervall in der Octave seines Grundtons oder in einer anderen höheren enthalten ist, so geschieht dies durch den Beisatz von einfach, doppelt, dreifach u. s. w. Ein einfaches Intervall nämlich ist ein innerhalb einer Octave, ein zweifaches oder doppeltes aber ein innerhalb zwei Octaven, ein dreifaches ein innerhalb drei Octaven, ein vierfaches ein innerhalb vier Octaven etc. liegendes oder enthaltenes Intervall. Alle Intervalle, welche vorhin in Noten ich aufzeichnete, sind einfache Intervalle, denn sie sind sämmtlich innerhalb einer Octave enthalten. Folgende aber sind doppelte oder zweifache Intervalle, denn sie erstrecken sich über zwei Octaven:



Und diese sind dreifache, weil sie innerhalb drei Octaven liegen:

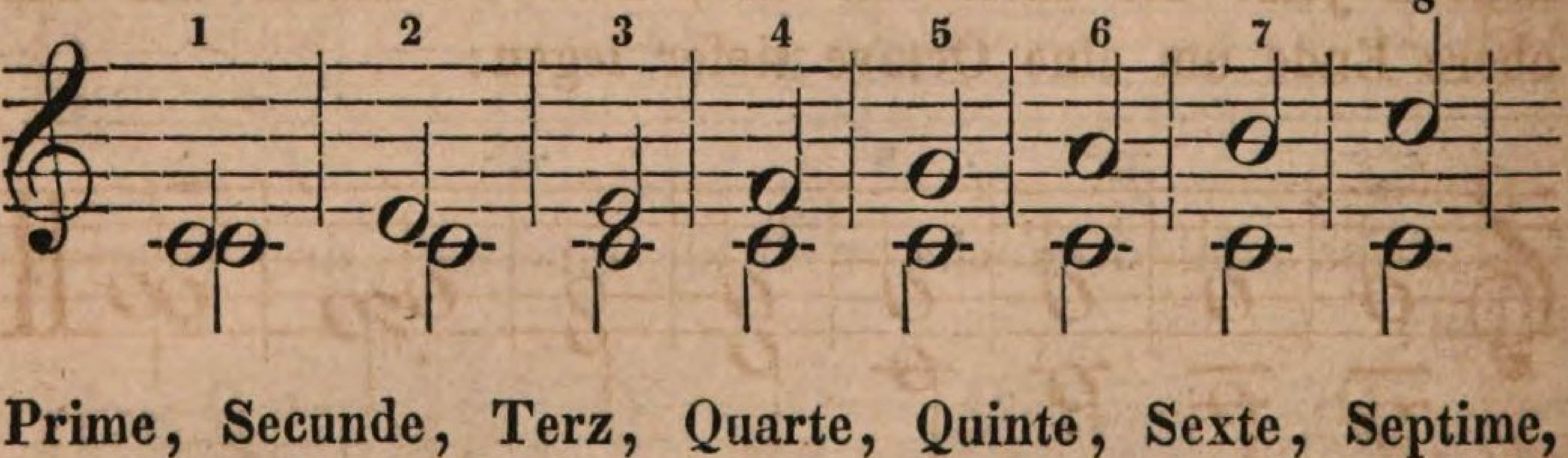


Diese endlich vierfache, weil sie sich über vier Octaven ausdehnen, d. h. das obere Ende des Intervalls in der vierten Octave liegt:



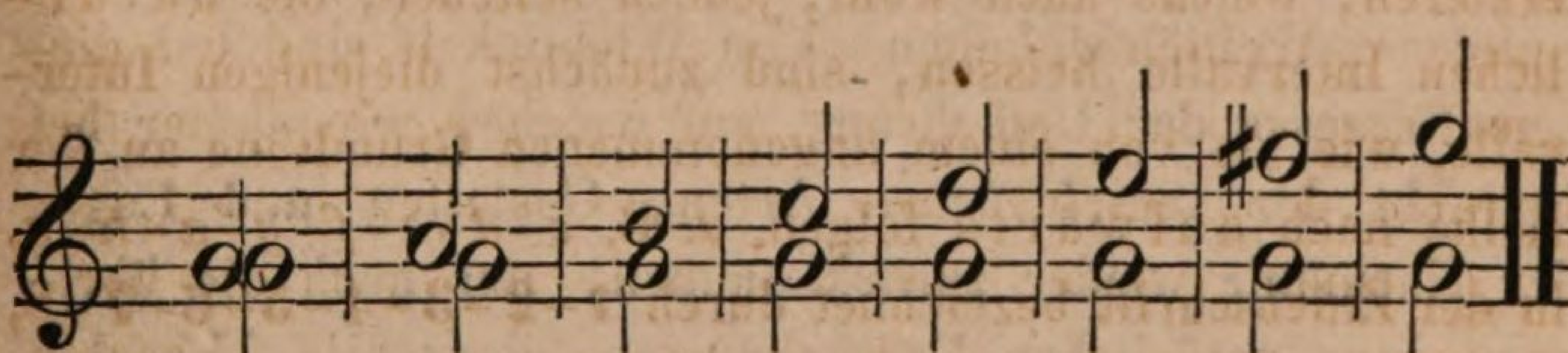
In einer anderen Beziehung und Bedeutung wird auch wohl die Secunde für sich ein doppeltes Intervall genannt, weil sie nämlich in der Harmonie auf zwei ganz verschiedene Arten gebraucht werden kann, ohne ihre erste Stelle im Liniensysteme, also ihr ursprüngliches Verhältniss einer zweiten Stufe zum Grundtone, zu verlassen: einmal als wirkliche Secunde, und das anderemal als None; eben so die Terz, die bald als Terz, bald als Decime in der Harmonie erscheint; und endlich die Quarte, die das einemal als wirklich vierte Stufe, das anderemal als Undecime oder eilfteStufe in der Harmonie gebraucht wird.

Eine fernere Eintheilung der Intervalle ist in Stamm- und abstammende oder abgeleitete Intervalle. Die ersteren, welche auch wohl, jedoch seltener, die natürlichen Intervalle heissen, sind zunächst diejenigen Intervalle, wie sie von einem angenommenen Grundtone an der Reihe nach aufwärts folgen, z. B. *c-d-e-f-g-a-h-c*, in der Zifferschrift bezeichnet durch 1-2-3-4-5-6-7-8, und in der Notenschrift dargestellt durch:

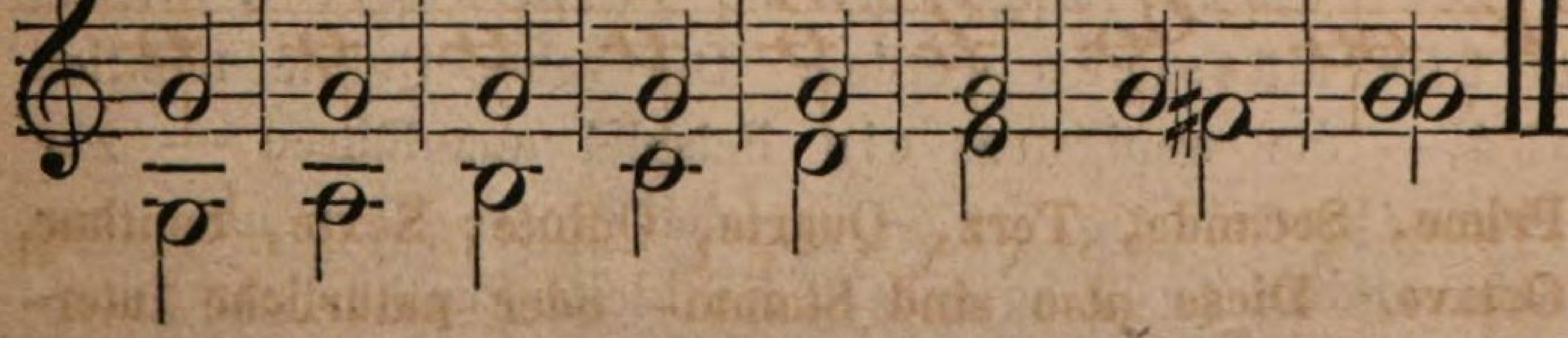


Prime, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave. Diese also sind Stamm- oder natürliche Inter-

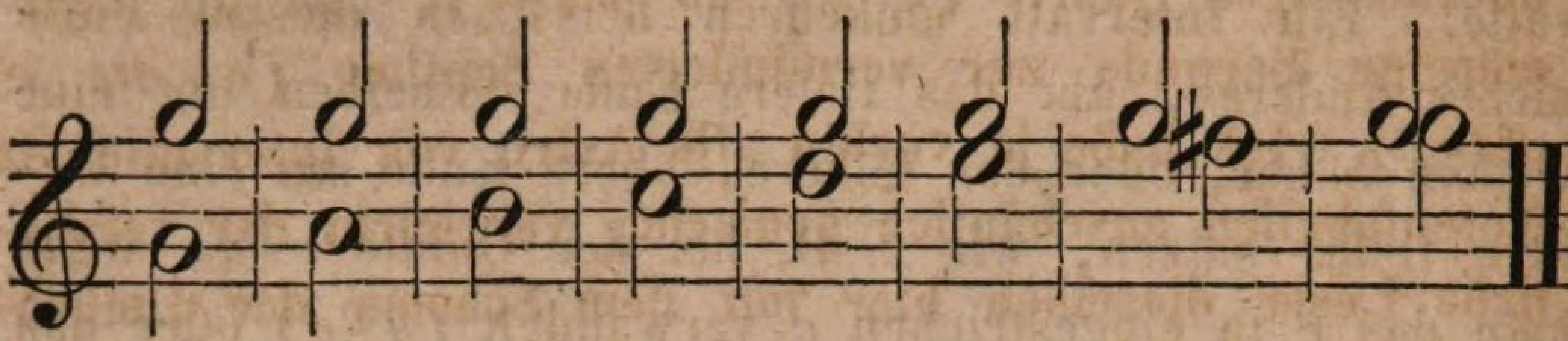
valle; durch Umkehrung derselben nun entstehen die letzteren, die abstammenden oder abgeleiteten Intervalle. Ein Intervall umkehren heisst in diesem Falle nichts Anderes, als das tiefere Ende desselben um eine Octave höher, oder das höhere, obere Ende um eine Octave tiefer setzen, wie z. B. bei der Quinte *c-g*, wenn man das *c* in eingestrichen *c* verwandelt (*g-c*) oder das *g* um eine Octave tiefer legt (*G-c*). Auf beiderlei Weise aber wird aus der ursprünglichen Quinte eine Quarte. Man sieht: es ist dies gerade das entgegengesetzte Verfahren von der vorhin erwähnten Vergrösserung der Intervalle, wodurch die doppelten, dreifachen etc. Intervalle entstanden. Während bei diesen das obere Ende des Intervalles noch um eine Octave weiter hinausgerückt ward, wird dasselbe jetzt bei der Umkehrung um eine Octave zurückgesetzt. Beide Stufen des Intervalles aber werden dadurch in ein ganz anderes Verhältniss hinsichtlich der äusseren Klangerscheinung zu einander gebracht, ohne übrigens ihr früheres harmonisches Verhältniss dabei aufzulösen. Zählen wir, um diese Art der Verwandlung der Intervalle näher kennen zu lernen, die Töne einer Octave auf:



kehren jetzt die Intervalle um, zuerst indem wir das obere Ende um eine Octave tiefer legen:



und nunmehr, indem wir das untere Ende um eine Octave höher setzen:



Auf beiderlei Weise wird, wie wir sehen, was bei natürlicher Folge der Intervalle Prime war, jetzt durch die Umkehrung zur Octave, was Secunde war zur Septime, was Terz war zur Sexte, was Quarte war zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Secunde und die Octave zur Terz, durch Ziffern dargestellt:

1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8
8 — 7 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1.

Einige nennen insbesondere auch nur die Prime, Terz, Quinte und Octave die Stamm-Intervalle, und die Secunde, Quarte, Sexte und Septime die abstammenden, weil diese aus jenen abgeleitet seien oder hervorgehen. Im Grunde ist das dasselbe, und eine eigensinnige Spitzfindigkeit in der Eintheilung führt hier nur zu Spielereien und nutzlosen Weitläuftigkeiten. Von Wichtigkeit sind bei diesem Processe der Umkehrung, auf welchen wir später bei Betracht der verschiedenen Arten, Gestalten und Lagen der Harmonie wieder zurückkommen, nur noch die übrigens ganz natürlichen Erscheinungen, dass alle früherhin näher bezeichneten reinen Intervalle dabei auch wieder zu reinen, die grossen aber zu kleinen und die kleinen zu grossen, die übermässigen zu verminderten und umgekehrt die verminderten wieder zu übermässigen werden. Die reine Quinte nämlich wird — um wenigstens ein Beispiel anzuführen — zur reinen Quarte (*c*-*g* zu *g*-*c*), die grosse Terz aber zur kleinen Sexte (*c*-*e* zu *e*-*c*), die kleine Septime zur gros-

sen Secunde (*c*-*b* zu *b*-*c*), die verminderte Quinte zur übermässigen Quarte (*c*-*ges* zu *ges*-*c*), und die übermässige Secunde zur verminderten Septime (*c* - *dis* zu *dis*-*c*). Ich habe ja vorhin alle Arten von Intervallen in Notentabellen anschaulich gemacht; vergleicht der verehrliche Leser dieselben hier mit dem Schema der Umkehrung, so findet er alles Dies leicht von selbst. Es ist diese, die Umkehrung der Intervalle, dasselbe Verfahren, wodurch aus einer engen Harmonie eine weite gemacht wird, wie wir zu seiner Zeit hören werden, und es liegen darin die ersten Elemente des sogenannten doppelten Contrapunkts, von welchem begreiflicher Weise aber nicht hier weiter die Rede sein kann.

Endlich — was dem Generalbassspieler besonders noch zu wissen nothwendig ist — legt man den grossen und kleinen Intervallen auch das Prädicat natürlich in dem Falle bei, wenn sie in der Tonleiter (gemäss der Vorzeichnung) des Tones oder derjenigen Tonart, in welcher das Tonstück steht, das man spielt, oder in welcher überhaupt man spielt, also in welcher die eben vorgetragene Harmonie überhaupt sich befindet, enthalten sind. In *C*-Dur ist demnach z. B. *e* die natürlich grosse, in *C*-Moll aber *es* die natürlich kleine Terz. Kommt ein Intervall aber in der Harmonie vor, das nicht der Leiter des Grundtones derselben angehört, so heisst dasselbe dem entgegengesetzt zufällig. In *C*-Dur z. B. ist *f* ein natürlicher Ton, kommt *fis* vor, so ist dies ein zufälliges Intervall. Nun gilt dies aber nicht gerade von der Haupt- oder Grundtonart, in welcher das ganze Tonstück steht, sondern nur von derjenigen Tonart, in welcher die Harmonie eben sich befindet. Man kann in einem Tonstücke aus *C*-Dur z. B. auch übergegangen sein nach *G*-Dur, und dann ist *fis*, so lange die Harmonie sich in *G*-Dur befindet, kein zufälliger Ton mehr, sondern ein natürlicher, weil er der Leiter von *G* angehört. Für den

Generalbassspieler ist dies besonders zu merken nothwendig, weil, wie ich demnächst zeigen werde, in der Generalbassschrift alle Intervalle der Tonart gemäss bezeichnet werden, in welcher das Tonstück oder die Melodie steht.

Damit, glaube ich, ist der Gegenstand, der für diesmal uns zur Betrachtung vorlag, wenigstens für unseren Zweck, erschöpft, und ich kann meinen Vortrag schliessen in der beruhigenden Hoffnung, in Nichts missverstanden worden zu sein.

Zweite Vorlesung.

Ueber Con- und Dissonanzen.

Ein Klang — lernten wir durch unsere vorige Betrachtung — ist ein Schall von abgemessenem Schwingungsmaass, und tritt zu diesem Maasse nun auch noch die Bestimmtheit einer gewissen Anzahl von Schwingungen, welche der tönende Körper innerhalb eines gewissen Zeitraumes macht, so entsteht der wirkliche musikalische Ton, welcher demnach ist ein Klang von bestimmbarer Höhe. Treten dann zwei solcher Töne zusammen und macht der eine langsamere, also auch wenigere, der andere aber geschwindere, also auch mehr Schwingungen innerhalb jenes bestimmten Zeitraumes, so bildet sich ein Intervall zwischen denselben, d. h. eine Verschiedenheit des Grades ihrer Klanghöhe, welche sich genau angeben und ausmessen lässt nach dem Verhältnisse der mehr oder wenigeren Schwingungen, welche die Töne in dem angenommenen Zeitraume (gewöhnlich einer Secunde) machen. Dabei blieben wir stehen, und weiter erstreckte sich unsere Untersuchung über das Wesen der Töne und Intervalle noch nicht. Ist nun aber — um jetzt weiter darin fortzuschreiten — indem wir eine solche Messung vor-

nehmen, diese Verschiedenheit der beiden mit einander verglichenen oder durch ein Intervall (sei dies nun gross oder klein) von einander getrennten Töne der Art, dass die Schwingungen, welche die Töne innerhalb jenes bestimmten Zeitraumes machen, in einem mehr oder weniger einfachen Zahlenverhältnisse zu einander stehen, so gelangen wir auch zu dem Begriffe von Con- und Dissonanz. Consonirend nämlich, welches Wort von dem lateinischen *con* und *sonare* herkommt, und daher eigentlich blos mittönend, gleichzeitig erklingend heisst, nennen wir in einem mehr abgeleiteten Sinne ein Intervall, wenn die Schwingungen derjenigen Töne, welche dasselbe bilden, in einem so einfachen Zahlenverhältnisse zu einander stehen, dass dasselbe von unserem Ohre, wie überhaupt unserem Auffassungsvermögen leicht und ohne viele Mühe erkannt wird, und dissonirend dem entgegengesetzt dann, wenn dieses Verhältniss der Töne zu einander ein so ungleiches ist, dass unser Ohr es nicht leicht aufzufassen und daher auch nicht lange zu ertragen vermag. Und da nun bei allen Dingen und Vorgängen des Lebens mit dem leichten Erkennen eines einfachen Verhältnisses auch stets Friede und Ruhe der Seele und besonders des Gemüths, oder, ging eine Beunruhigung oder Aufregung desselben vorher, eine Beruhigung und Befriedigung verbunden ist, — man kann sagen: je einfacher und leichter erkennbar eine Sache, desto befriedigender und beruhigender ihre Wirkung auf unser Gemüth, und umgekehrt: je verwickelter und schwerer erkennbar dieselbe, desto beunruhigender und weniger befriedigend auch ihre Wirkung, denn das Gleichartige wirkt auch ein Gleichartiges und das Ungleichartige auch auf eine ungleichartige Weise, — so können wir auch auf folgende Weise definiren: Consonanz ist dasjenige Verhältniss zweier Töne zu einander, oder

5*

— mit anderen Worten — consonirend ist dasjenige Intervall, welches mit beruhigender, befriedigender Kraft auf unsere Seele und überhaupt unser Gefühl wirkt, und Dissonanz, dem entgegengesetzt, dasjenige Verhältniss zweier Töne, welches nicht befriedigend, vielmehr beunruhigend auf unser Gefühl wirkt, und das wir daher auch nicht für die Dauer zu ertragen vermögen. Im völlig uneigentlichen Sinne pflegt man oft auch wohl blos den höheren Ton eines consonirenden Verhältnisses, und nicht das ganze Intervall für sich, schlechtweg die Consonanz zu nennen, indem man nämlich annimmt, dass der untere Ton die Basis, der Ausgangspunkt des Intervalles sei, und nun es nur darauf ankomme, wo dieses sich abgränze, welcher höhere Ton noch dazu trete, um con- oder dissonirend zu werden, die Eigenschaft des Klangverhältnisses also von dem höheren Tone abhänge. Indess ist das, genau betrachtet, nur ein Wortstreit ohne wenig speculativen Gehalt, auf welchen dann in der Sache selbst Nichts ankommt. Ueberhaupt ist jedes Tonverhältniss, welches beruhigend und befriedigend auf unser Ohr und durch dasselbe auf unser Gemüth wirkt, consonirend, und im Gegentheile dissonirend. Consonanz, drücke ich mich daher auch in meiner Aesthetik*) aus, ist die Liebe, Dissonanz der Hass. Bleiben wir zunächst bei den Consonanzen für sich stehen.

Jenem Erfahrungssatze folgend, dass alle nicht befriedigenden und mit ihrem Erklingen beunruhigend auf unser

*) In dieser, welche bei Schott's Söhnen in Mainz unter dem Titel „Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik etc." erschien, findet man überhaupt alles das, was zur Charakteristik des psychischen Ausdrucks der mancherlei Tonverhältnisse gehört, und wovon begreiflicher Weise in einer Generalbasslehre nicht besonders die Rede sein kann.

Ohr wirkenden Intervalle dissonirend, alle befriedigenden dagegen aber consonirend sind, alle Consonanzen daher auch in einem weit einfacheren und leichter fasslichen Schwingungsverhältnisse denn die Dissonanzen stehen müssen, sind nun, um einen allgemeinen auch äusseren Maassstab dafür anzugeben, alle solche Tonverhältnisse Consonanzen, welche sich durch die Combination der Zahlen 1 bis 6 und ihre Verdoppelungen ausdrücken lassen, alle übrigen aber, zu deren mathematischer Darstellung die höheren Zahlen 7, 9, 11, 13 u. s. w. erfordert werden, Dissonanzen. Consonirende Tonverhältnisse ergeben sich daher bei folgenden Schwingungsverhältnissen. Das Verhältniss 1 : 1 (d. h. sind beide verglichene Töne das Produkt gleich grosser und gleich geschwinder Schwingungen) giebt den Einklang, den *Unisonus* oder die Prime, welche, in sich gleich, daher auch die allerbefriedigendste Consonanz ist. Das nächste Verhältniss, welches jenem folgen kann, ist 1 : 2, bei welchem der eine von den verglichenen Tönen das Produkt von doppelt so vielen Schwingungen als der andere ist, und das daher auch die nächst befriedigende Consonanz, nämlich die Octave ergiebt, welche gewissermaassen das Abbild ist der Prime in doppelt erhöhter Potenz. Das Verhältniss 2 : 3 giebt die grosse oder reine Quinte; das Verhältniss 3 : 4, welches als eine Umkehrung des vorigen betrachtet werden kann, giebt die reine Quarte; das Verhältniss 4 : 5 die grosse Terz; das Verhältniss 5 : 6 die kleine Terz. Aus der Umkehrung dieser letzten beiden Verhältnisse bilden sich dann noch das Verhältniss 5 : 8, welches die kleine Sexte, und 6 : 10 oder 3 : 5, welches die grosse Sexte giebt. Damit haben wir die Gränze der Zahlenreihe 1 bis 6 erreicht und somit auch alle möglichen Consonanzen erhalten. Diese sind demnach n Summa die Prime, die Octave, die Quinte, die Terz, die Quarte und die Sexte.

Die Schule nun theilt diese Consonanzen ein in zwei Hauptklassen, nämlich in vollkommene und unvollkommene. Zu den vollkommenen Consonanzen werden alle diejenigen Intervalle gerechnet, welche nur unter einer Gestalt als Consonanzen vorkommen können, also alle jene Intervalle, welche wir mit dem Prädicate rein belegten, und die nicht einen Schritt weit von ihrer Stelle weichen können, ohne nicht sogleich auch den Charakter der Reinheit und somit einer Consonanz zu verlieren, und unrein, Dissonanzen zu werden. Es sind diese die Prime, die Octave, die (reine) Quinte und die (reine) Quarte. Die beiden übrigen consonirenden Intervalle, Terz und Sexte, werden unvollkommen genannt, weil sie unter einer zweifachen Gestalt vorkommen können, ohne ihren Charakter als Consonanzen zu verlieren; beide nämlich können gross und klein sein, und sind sowohl in der einen als anderen Gestalt Consonanzen. Erspriesslicher vielleicht wäre die Eintheilung in Grund- und abgeleitete Consonanzen, indem man nämlich unter jenen diejenigen Intervalle verstände, welche gegen den Grundton selbst consoniren, als Prime, Octave, Quinte und Terz, und unter diesen diejenigen, welche sich erst durch eine Umkehrung der Grundconsonanz bilden, wie es mit der Quarte und Sexte der Fall ist, die entstehen durch die Umkehrung der Quinte und Terz, und zwar in der Verhältnissfolge, wie ich diese in meiner ersten Vorlesung zeigte, dass ein reines Intervall in der Umkehrung wieder ein reines, ein kleines aber ein grosses und ein grosses ein kleines Intervall giebt. Uebrigens ist die Eintheilung der Consonanzen in vollkommene und unvollkommene allgemeiner und ich behalte sie deshalb auch hier bei. Soll der Grund für dieselbe aber in dem Verhältnisse der consonirenden Intervalle selbst zu suchen sein, wornach ein Intervall, je näher sein Verhältniss der Einheit, als dem Begriffe der völligen Gleichheit, kommt, auch desto vollkommener con-

soniren soll, so lassen sich eigentlich sämmtliche Consonanzen gar nicht unter solche zwei Hauptkathegorien begreifen, denn alsdann kann kein Intervall als mit einem anderen gleich vollkommen consonirend angesehen werden. Der Satz ist richtig: je näher ein Intervall hinsichtlich seines Verhältnisses der Einheit kommt, desto vollkommener consonirend ist es auch; allein nun muss umgekehrt auch der Satz gelten, je weiter das Verhältniss von der Einheit abrückt oder absteht, desto unvollkommener consonirend ist es, und kein Intervall steht mit einem anderen hinsichtlich seines Verhältnisses gleich weit von der Einheit entfernt, was doch, die Sache genau genommen, sein müsste, wenn wir aus dem Verhältnisse selbst das Recht herausnehmen wollen, mehrere Consonanzen zugleich mit dem Prädicate vollkommen, und andere wieder mit dem Prädicate unvollkommen belegen zu dürfen ohne Rücksicht auf eine Unterscheidung oder Verschiedenheit des Grades der Vollkommenheit unter ihnen selbst. Die vollkommenste Consonanz muss jenem Lehrsatze zufolge die Prime sein, denn ihr Verhältniss (1 : 1) entspricht ganz dem Begriffe der Einheit; diesem am nächsten steht dann das Verhältniss der Octave (1 : 2), die daher auch die nächst vollkommene Consonanz ist; hierauf folgt die Quinte (2 : 3); weniger vollkommen consonirend als diese ist dann die Quarte (3 : 4); noch weniger vollkommen consonirend als diese die Terz, und am allerwenigsten die Sexte. Die Quarte steht gleichsam in der Mitte der ganzen Reihe von consonirenden Intervallen, wie unentschlossen, zu welcher Gattung sie sich vorzugsweise hinneigen soll. Wir werden erfahren, dass diese ihre Stellung nicht ohne allen charakteristischen Einfluss auf ihre verschiedenartige praktische Verwendung ist.

Hiernach dürfte es an der Zeit sein, mich auf einen Beweis des Satzes einzulassen, dass nur diejenigen Intervallenverhältnisse, welche sich durch die Zahlen 1 bis 6

aus ihren Combinationen ausdrücken lassen, wirkliche Consonanzen, alle übrigen aber, die ein höheres und ungleicheres Zahlenmaas zur Darstellung erfordern, Dissonanzen sind, wie dann endlich auch auf einen weiteren Nachweis des Satzes, woher es kommt, dass in der Einfachheit und Gleichartigkeit des Schwingungsverhältnisses der Consonanzen eben die Ursache enthalten ist, warum dieselben so befriedigend und beruhigend auf unser Ohr und Gefühl wirken; denn von Beidem überzeugt zu sein, ist wichtig für den Harmoniker, und somit auch nothwendig für den Generalbassisten. Es ist nicht wohl möglich, bei Beantwortung der Fragen, welche dadurch für mich entstehen, den einen oder anderen Satz für sich besonders ins Auge zu fassen, da mit der Erledigung des einen auch der andere gleichsam schon von selbst sein Recht bekommt. Der Grund nämlich, warum nur die Intervallenverhältnisse, welche sich durch die Zahlen 1 bis 6 ausdrücken lassen, wirkliche Consonanzen sind, liegt eben darin, weil diese Verhältnisse für uns am leichtesten zu fassen sind, denn das Leichtfassliche wirkt befriedigend auf unser Wahrnehmungsvermögen, und das Befriedigende in der Wirkung ist das Zeichen der Consonanz. Denken wir uns (wie es ja auch auf jedem Clavierinstrumente, Fortepiano etc. der Fall ist) zwei Saiten von gleicher Dicke und Länge gleich sehr neben einander gespannt, so schwingen, wenn wir sie, auf welche Weise nun, in Vibration setzen, dieselben auch gleichmässig geschwind und geben somit ein und denselben Ton, also den Einklang. Daher die Darstellung dieses Intervalls oder der Prime in Zahlen durch 1 : 1, das unbestritten das einfachste Verhältniss ist, welches es geben kann, und das eben deswegen auch unter den Tonverhältnissen nothwendig die vollkommenste Consonanz anzeigen muss, denn Niemand kann und wird es schwer finden, z. B. binnen vier gleich geschwind nach einander folgenden Schlägen

gen in der Zeit, in welcher die ganze Saite zwei Schwingungen macht, und auch dieses Verhältniss ist noch gar leicht zu fassen und zu berechnen, weshalb die Quinte, die dadurch entsteht und dargestellt wird, nothwendig zu den Consonanzen gehören muss. Anders aber ist es, wenn wir die zwei Drittheile der Saite nur um ein wenig verlängern, so dass die verminderte Quinte erklingt, alsdann entsteht das Verhältniss von 45 : 64 unter dem Saitentheile und der ganzen Saite, und dieses ist wahrlich wenig einfach und beschwerlich genug zu fassen, als dass nicht eine sehr herbe Dissonanz dadurch entstehen sollte. Weiter glaube ich meine Darstellung nicht fortsetzen zu brauchen: aus dem Bisherigen geht schon zur Genüge hervor, was zu der Ueberzeugung, die wir gewinnen wollten, zu wissen nöthig ist. Wer eine noch tiefere Erschöpfung und Untersuchung des Gegenstandes fordert, mag unter Anderem in meiner bereits angezogenen Encyclopädie die Artikel Akustik und Aliquottöne nachlesen; ich kehre hier sofort zur Hauptsache selbst zurück.

Wir erkannten vorhin, durch die angestellte Untersuchung, als consonirend unter den Intervallen einer Octave: die Prime, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Octave; dass jedoch nicht jede beliebige Zusammenstellung dieser conconirenden Intervalle über einem Basstone auch wieder consonirende Zusammenklänge geben kann, leuchtet ein, in sofern nämlich zu einem consonirenden Zusammenklange oder Accorde nicht allein erforderlich wird, dass seine einzelnen Töne gegen den Basston consoniren, sondern auch dass sie unter sich selbst noch ein consonirendes Verhältniss bilden. Diesen Accord



ebenfalls viermal in gleichen Zeiträumen niederzuschlagen, oder unter vier gleich weit von einander entfernte Punkte vier andere Punkte in gleicher Entfernung von einander zu setzen. Dieser Vergleich aber passt ganz richtig auf jenes Verhältniss. Theilen wir dann die eine Saite genau in die Hälfte, so schwingt die Hälfte noch einmal so geschwind als die ganze Saite und giebt somit, da wir gelernt haben, dass die Höhe und Tiefe der Töne von der Schnelligkeit und Langsamkeit der Schwingungen abhängt, auch einen gerade noch einmal so hohen Ton als die ganze Saite — die Octave, die ganz richtig ihre Darstellung findet in 1 : 2, denn 2 ist gerade noch einmal so viel als 1. Auch dieses Verhältniss ist überaus leicht zu fassen, einfach und befriedigend, und das durch es bezeichnete Intervall muss eine sehr vollkommene Consonanz sein, denn nächst der Gleichheit der Verhältnisse giebt es doch wohl unter den nicht gleichen kein einfacheres und gleichartigeres, als das durch die gerade Theilung entsteht. Wer findet es schwer, um jene beispielsweise Vergleichung beizubehalten, binnen einer Zeit, in welcher Jemand acht Schläge in gleichen Zeiträumen thut, sechszehnmal gleich geschwind niederzuschlagen? oder wer sollte nicht vermögen, unter acht in gleicher Entfernung von einander stehende Punkte sechszehn andere in ebenfalls gleicher Entfernung zu setzen? — Weit schwerer hingegen ist es, binnen 15 gleich geschwind nach einander folgenden Schlägen sechszehnmal in gleichen Zeiträumen niederzuschlagen, oder unter 15 gleich weit von einander entfernte Punkte sechszehn andere in gleicher Entfernung zu setzen, und zwar wegen der grossen Ungleichartigkeit und daher schwereren Fasslichkeit des Verhältnisses von 15 : 16, das unter den Tönen demnach auch eine Dissonanz bezeichnen müsste. Verkürzen wir die Saite um ein Drittel, und lassen nur zwei Drittheile davon vibriren, so machen diese zwei Drittheile gerade drei Schwingun-

wird kein Mensch der Welt für einen consonirenden Accord erklären, und dennoch sind alle drei Töne, aus denen er besteht, gegen den Basston gehalten, Consonanzen zu diesem: *d* ist die Quinte von *G*, *g* die Octave sogar, und *c* die reine Quarte von *G*; aber unter sich selbst sind die Töne nicht consonirend: *g* ist zwar die reine Quarte von *d*, und *c* wieder von *g*, indess zu *d* bildet das *c* eine Septime. Man kann als Regel annehmen, dass, bilden zwei Töne irgend eines Accordes ein anderes Verhältniss zu einander, als das einer grossen und kleinen Terz, einer kleinen Quarte, einer grossen Quinte und einer grossen und kleinen Sexte, jedesmal auch wenigstens einer von beiden dissonirend ist. Demnach giebt es denn auch, hier nur vorläufig bemerkt, in der ganzen musikalischen Harmonie eigentlich nur zwei verschiedene Zusammenklänge oder Accorde dreier verschiedener Consonanzen, nämlich den grossen und kleinen Dreiklang nebst ihren Umkehrungen, den beiden Sexten- und den beiden Quartsextenaccorden. In anderer Richtung lässt sich übrigens auch nicht sagen, dass zwei Töne, welche unter sich ein consonirendes Verhältniss bilden, auch in einem ganzen Accorde wirkliche Consonanzen seien. Wenn daher im gewöhnlichen Sprachgebrauche der höhere Ton eines dissonirenden Verhältnisses kurzweg die Dissonanz genannt wird, so ist dies, in Beziehung auf Accorde gedacht, nicht in allen Fällen richtig, eben so wenig, wie es richtig wäre, den oberen Ton eines consonirenden Verhältnisses allemal die Consonanz zu nennen. Um die eigentliche Dissonanz in dissonirenden Accorden zu erfahren, braucht man nur die Töne desselben in eine terzenweise Ordnung zu stellen: aus dem Verhältnisse, das dieselben alsdann zum Basstone oder zum Grundbasse bilden, ergiebt sich hiernach leicht, welche die eigentlich consonirenden und welche die dissonirenden Verhältnisse sind.

Ich sagte vorhin, indem ich nun auch zur besonderen

Betrachtung der Dissonanzen übergehe, deren eigentliches Wesen und vornehmste Beschaffenheit jedoch aus dem Bisherigen schon hinlänglich erkennbar ist, dass das Gefühl des Missbehagens und der Unruhe, welches durch ein dissonirendes Tonverhältniss in uns erregt wird, vorzüglich darin seinen Grund habe, weil unser Ohr und mittelst dessen unser Geist das höchst ungleichartige und verwickelte Schwingungsverhältniss solcher Töne nicht augenblicklich und nicht ohne Mühe zu fassen im Stande sei. Das hat auch seine vollkommene Richtigkeit, indessen ist der Grund des Dissonirens und seiner beunruhigenden Wirkung auf unser Gemüth nicht blos ein intellectueller, sondern auch ein ästhetischer, denn durch die Schwingungen eines klingenden oder klangerregenden Körpers wird bekanntlich die denselben umgebende Luft stets in gleichartige Schwingungen versetzt, diese theilt dieselben dann unserem Ohre, so wie unserem ganzen Nervensysteme mit, und durch diese beiden endlich gelangt der innere Sinn zur Vorstellung des Tones. Je einfacher nun aber das Schwingungsverhältniss ist, desto grösser auch ist unser ästhetisches Wohlgefallen daran, und umgekehrt, denn eine der ersten Bedingungen alles ästhetischen Wohlgefallens ist Uebereinstimmung und Ordnung, Einheit in der Mannigfaltigkeit, um welcher letzteren willen jedoch die Dissonanz auch unumgänglich nothwendig erscheint in der musikalischen Kunst. Wer möchte, ja wer könnte auch nur einer Musik lange ein williges Ohr leihen, deren Harmonie zusammengesetzt wäre aus keinen anderen denn lauter consonirenden Tonverbindungen? — Ein Leben voll lauter Freuden und immer gleicher Freuden wäre ein elend einfach, langweilig, trauriges Leben. Die Dissonanzen sind die eigentliche Würze, das Salz des harmonischen Tonlebens. Gewöhnlich theilt man sie ein in wesentliche und zufällige. Zu den ersteren rechnet man alle solche, welche zum Wesen eines Stamm- oder

nachgebildeten Accordes gehören, und zu den anderen alle die, welche nur durch so zu sagen zufällige Umstände in einen Zusammenklang oder Accord aufgenommen wurden. Wesentliche Dissonanzen sind daher: die kleine Quinte (in der Umkehrung die grosse Quarte oder jener *Tritonus* der Alten), die übermässige Quinte (in der Umkehrung die verminderte Quarte), die kleine wie grosse und verminderte Septime (in der Umkehrung die grosse, kleine und übermässige Secunde), die grosse und kleine None, die Undecime und die Terzdecime. Die kleine Quinte kommt als wesentliche Dissonanz z. B. vor in dem Dreiklange, dem Septimen- und Nonenaccorde auf der siebenten Stufe der Dur- und in denen auf der zweiten und siebenten Stufe der Mollscala. Die übermässige Quinte kommt als wesentliche Dissonanz unter anderen vor in dem Dreiklange, dem Septimen- und Nonenaccorde auf der dritten Stufe der Mollscala. Die Septime, None, Undecime und Terzdecime finden wir in den nach ihnen benannten Accorden und deren mancherlei Umgestaltungen. Zufällige Dissonanzen sind — wie gesagt — alle nicht wesentlich dissonirenden Töne eines Accordes, also alle darin vorkommenden harmoniefremden Töne. Dahin gehören die mancherlei Durchgänge im gewöhnlichen Sinne des Worts, sowohl die diatonischen als chromatischen, Vorhalte, Anticipationen, Verzögerungen, Retardationen oder Aufhaltungen (in deren Eigenschaften oft auch reine Quarten und grosse wie kleine Sexten vorkommen, die alsdann aber keine Consonanzen im Accorde sind, sondern, wenn sie zum Grundbasse auch consoniren, zu den übrigen Intervallen des Accordes aber dissoniren), und endlich die sogenannten alterirten Dissonanzen, welche entstehen durch chromatische Veränderung harmonischer Töne der Accorde, und als welche vorkommen können: die verminderte Septime nebst ihrer Umkehrung, die übermässige Sexte nebst ihrer

Umkehrung, und die übermässige Quinte und ihre Umkehrung. Auch die kleine Septime und verminderte oder kleine Quinte und ihre Umkehrungen erscheinen bisweilen in der Eigenschaft alterirter Dissonanzen. Hier muss ich nun freilich bemerken, dass man nach der gewöhnlichen Erklärung unter alterirten Dissonanzen auch diejenigen Intervalle versteht, welche in ihrem unveränderten, d. h. dem ihnen eigentlich zukommenden Verhältnisse durch sich selbst schon dissoniren würden, aber in dem temperirten Tonsysteme nur durch ihre Verbindung mit mehreren anderen Tönen dissoniren, und dahin dann rechnet man: die übermässige Secunde nebst ihrer Umkehrung, welche bekanntlich im temperirten Tonsysteme eben so klingt als die kleine Terz, ferner eine übermässige Terz, die in der Praxis niemals vorkommen kann, die verminderte Quarte und die übermässige Quinte. Dem jetzigen Standpunkte der praktischen Musik ist aber diese Art der Erklärung von alterirten Dissonanzen durchaus nicht mehr angemessen, indem dadurch dieselben nicht hinlänglich genug als eine besondere Klasse von Dissonanzen von den sogenannten wesentlichen Dissonanzen unterschieden werden, denn die übermässige Quinte, verminderte Septime etc. sind auch wesentliche Dissonanzen, während manche andere Dissonanzen dagegen auf diese Weise gar nicht classificirt werden könnten. Unter angehängten Tönen, wovon man hie und da noch reden hört, und die ebenfalls zu dieser Klasse der alterirten Dissonanzen gezählt werden, versteht man eine gewisse, nur selten vorkommende Art harmonie-fremder Töne, deren Existenz nicht nach den Gesetzen der übrigen hier angeführten harmoniefremden Töne nachgewiesen werden kann, und welche eben so wenig in einer besonderen Beziehung zu dem Accorde, in welchem sie erscheinen, als zu den folgenden Tönen stehen, zu welchen sie übergehen. Sie scheinen einzig nur eine Beziehung auf den ihnen vorausgehenden harmoni-

schen Ton zu haben, indem sie von demselben nicht weiter als nur um einen grossen oder kleinen Ton entfernt, und somit demselben gewissermassen blos angehängt sind, weshalb auch Gottfried Weber sie in seiner Theorie angehängte Töne nennt. Gewöhnlich versteht man unter zufälligen Dissonanzen blos die Vorhalte oder vorbereiteten Durchgänge, und darnach sind denn auch manche, die Dissonanzen betreffende gemeingültige Regeln zu erklären, als: Dissonanzen müssen vorbereitet werden, d. h. sie müssen, ehe sie als Dissonanzen auftreten, in dem vorhergehenden Accorde als Consonanzen gehört werden, und zwar in derselben Stimme auch, in welcher sie nachher als Dissonanzen erscheinen. Bei den Vor- und beziehungsweise auch bei den sogenannten Aufhalten muss dies stets der Fall sein, doch sind jene wesentlichen Dissonanzen, namentlich die Septime und None, wo sie in ihrem eigentlichen Accorde erscheinen, nicht durchweg und so streng an dies Gesetz gebunden. Sie können auch unvorbereitet auftreten, und treten auch meist so auf, nur lässt sich nicht leugnen, dass durch die Vorbereitung ihre Härte und das Beunruhigende ihres Klanges bedeutend gemildert wird. Wie ein Verlust oder überhaupt ein Unglücksfall uns niemals so schmerzlich trifft, wenn wir auf irgend eine Weise darauf vorbereitet waren, als wenn er unerwartet eintrifft, so die Dissonanz: tritt sie frei, unvorbereitet ein, so wirkt sie allemal heftiger auf unser Ohr und Gefühl, als sind diese auf ihren möglichen Eintritt dadurch vorbereitet worden, dass sie sich vorher als Consonanz hören lässt. Daher drängt sich um so gebieterischer auch die Nothwendigkeit einer Vorbereitung auf, je mehr oder härter ein Intervall dissonirt, wie z. B. die verminderte oder kleine und übermässige Quinte nebst ihrer Umkehrung. Eine andere allgemeine Regel sagt: Dissonanzen müssen gebunden werden. Dieses ist der Fall, wenn sie, nachdem sie vorbereitet, also als

Consonanz vorher gehört wurde, in dem Momente, wo sie als Dissonanz erscheint, nicht von Neuem angegeben, sondern unverändert fortgehalten wird, wie dieses Beispiel am besten anschaulich macht:



wo in dem Accorde über *G* in der Oberstimme die Quarte als Dissonanz eingeführt ist, die in dem vorhergehenden Accorde und zwar in derselben Stimme als Consonanz gehört, also vorbereitet wurde, nun aber, wo sie als Dissonanz erscheint, in dem Accorde über *C*, nicht noch einmal angeschlagen, sondern, als gebunden an die Consonanz, nur unverändert fortgehalten wird, so dass die consonirende Octave in dem Accorde über *C* gleichsam als dissonirende Quarte noch in den Accord über *G* hinübertönt. Abgesehen nun aber davon, dass nur wirklich vorbereitete Dissonanzen auf eine solche gebundene Weise auftreten können, ist selbst ein gebundenes Auftreten der Vorhalte nicht immer nothwendig, sondern dürfen diese auch wohl ungebunden erscheinen, obschon sich nicht leugnen lässt, dass bei gebundenem Zustande ihre Härte und Schärfe des Klanges zu den übrigen Tönen des Accordes bedeutend weniger fühlbar ist denn in ungebundenem, und dass daher mit Zunahme des dissonirenden Verhältnisses auch die Verpflichtung und Nothwendigkeit der Bindung eine dringendere wird. Die dritte und letzte, in Beziehung auf die Behandlung der Dissonanzen allgemein gültige Forderung lautet dahin, dass sie *aufgelöst werden müssen*. Es ist dies der gerade Gegensatz von der

Vorbereitung der Intervalle. Diese Vorbereitung bestand darin, dass die Dissonanz in dem vorhergehenden Accorde, also vor ihrem Eintreten, als Consonanz gehört wird, und ihre Auflösung besteht nun darin, dass sie, nachdem sie gehört worden ist, auch wieder zu einer Consonanz fortschreitet. Dem Gesetze, dass sie sich auflösen, sind aber alle Dissonanzen ohne Ausnahme unterworfen, und kann keine davon entbunden werden. Sei es auch, dass bei der einen oder anderen Dissonanz unter Umständen die Auflösung (d. i. der Fortschritt zu einer Consonanz) nicht unmittelbar nach ihrem Erscheinen zu folgen braucht, vielmehr noch für einige Zeit verschoben werden darf, so kann sie ganz ausbleiben jedoch niemals. Der Grund von dieser durchgängigen Nothwendigkeit der Auflösung der Dissonanzen liegt in der Natur der Sache. Die Dissonanzen erregen ein Missbehagen, eine Unruhe in unserem Gehöre und Gefühle, sie sind also gewissermassen der Schmerz, ein Uebel in dem Tonleben; Alles aber, was wir als ein solches erkannt haben, von uns zu entfernen, ist ja von Natur aus uns schon eigen, ein solches Streben uns angeboren. Seelenharmonie und innerer Frieden sind Gesetz der Natur, sie gestört auch nur einen Augenblick, tritt das Verlangen nach Herstellung ein, und der Verstand bemüht sich auf alle Weise, es zu befriedigen. Je härter nun und schärfer die Dissonanz ist, desto bälder und entschiedener muss auch ihre Auflösung erfolgen. Daher geschieht die Auflösung der zufälligen Dissonanzen, welche immer die am schärfsten wirkenden und am grellsten hervortretenden sind, aus dem Grunde auch meistens vorbereitet werden müssen, jedesmal oder doch gewöhnlich noch über ein und demselben Basstone, über welchem sie selbst enthalten sind, und nur die Auflösung der sogenannten wesentlichen Dissonanzen, als der minder harten, darf bis in den nächsten Accord oder — was dasselbe ist — bis über dem

nächsten Basstone aufgeschoben werden. Ich will beide Arten von Auflösung durch ein Beispiel erläutern. In folgenden Takten sind zufällige Dissonanzen enthalten:



Im ersten Takte ist dem zweiten Accorde die dissonirende Quarte, im zweiten Takte dem zweiten Accorde die dissonirende None, und im dritten dem zweiten Accorde die dissonirende Sexte zugefügt; alle drei Dissonanzen sind auch, wie ersichtlich, richtig vorbereitet, d. h. in dem Accorde vorher als Consonanzen enthalten, und lösen sich noch über ihrem eigenen Basse auf, d. h. ihr Fortschritt zu einer Consonanz geschieht noch während der Zeit ihres Accordes oder Dauer ihres Basstones. Die erste, die dissonirende Quarte, fällt noch über *G* zur Terz des Accordes; die zweite, die None, schreitet noch über *C* zur Octave des Accordes hinab, und die dritte, die dissonirende Sexte, ehe noch ihr Basston *G* aufhört zu klingen, zu der Quinte desselben. Alle diese drei Dissonanzen sind wirkliche sogenannte Vorhalte, also auch zufällige Dissonanzen, und nicht anders verhält es sich mit den übrigen Dissonanzen dieser Gattung. In folgendem Beispiele kommen nun Accorde mit wesentlichen Dissonanzen vor:



Der erste Accord enthält die kleine Septime (*f*) und ihr Fortschritt zu einer Consonanz erfolgt erst über dem folgenden Basse, wo die Terz (*e*) in ihrer Stimme enthalten ist, mit anderen Worten: ihre Auflösung geschieht erst im folgenden Accorde. Nicht anders ist es mit dem ersten Accorde des zweiten Takts der Fall, wo die kleine None und kleine Septime zugleich erscheinen, und beim ersten Accorde des dritten Takts, der die grosse None nebst der kleinen Septime enthält, endlich mit dem ersten Accorde des vierten Takts, wo die verminderte Septime erscheint, — sämmtlich lösen sie sich erst im folgenden Accorde auf, was die zugesetzten Punkte deutlich genug machen. Als wesentliche Dissonanzen bedurften dieselben auch keiner Vorbereitung, sondern konnten unmittelbar eintreten. Uebrigens ist es nicht Gesetz, dass solche wesentliche Dissonanzen unter allen Umständen und in allen Fällen sich erst im folgenden Accorde auflösen, es kann dies bisweilen eben so gut auch schon über ihrem eigenen Basse noch geschehen, wie bei den zufälligen Dissonanzen, vor allen bei der None und verminderten Septime, wie folgendes Beispiel augenscheinlich beweist:



Eben so giebt es auch unter den alterirten Dissonanzen einige, welche sich sowohl über ihrem eigenen als über dem folgenden Basse aufzulösen vermögen; ich will nur ein Beispiel anführen, wo die Auflösung einer solchen Dissonanz über dem folgenden Basse geschieht:



Hier ist in dem ersten Accorde die grosse oder vielmehr übermässige Sexte enthalten, und sie löst sich auf über dem folgenden Basse in der Octave, zu welcher sie aufwärts fortschreitet. Dieses Beispiel gegen die früheren gehalten, ergiebt sich ferner, dass die Auflösung der Dissonanzen nicht insgesammt auf ganz gleiche Weise geschieht. Darin stimmen alle Arten von Dissonanzen in dieser Beziehung überein,

1) dass überhaupt ihnen eine Auflösung folgen muss;
2) dass diese darin besteht, dass sie zu einer Consonanz fortschreiten;
3) dass dieser Fortschritt, mit einem Worte die Auflösung auch in derselben Stimme geschehen muss, in welcher die Dissonanz enthalten ist, und
4) dass die Consonanz, zu welcher die Dissonanz, um sich aufzulösen, fortschreitet, nur eine Tonstufe von ihr selbst entfernt liegen darf;

allein ob der Schritt zu dieser auflösenden Consonanz ab- oder aufwärts geschieht, ist nicht durchgängig gleich: einige und zwar die meisten Dissonanzen lösen sich abwärts auf, d. h. schreiten abwärts in ihrer Stimme zu einer Consonanz fort; andere aber auch aufwärts; ja es giebt Dissonanzen, welche je nach Umständen das einemal ab- und das anderemal aufwärts sich auflösen. Es ist nothwendig für den guten Generalbassspieler, dass er genau weiss, wie und wo sich eine Dissonanz auflöst, und ich will daher auch gleich hier, obschon ich bei einer späteren

Gelegenheit auf den Gegenstand wieder zurückkomme, eine förmlich tabellarische Uebersicht dafür angeben. Von wesentlichen Dissonanzen zuvörderst lösen sich abwärts auf, d. h. — ich wiederhole es — machen den Schritt zu dem nächst unter ihnen liegenden Tone, der dann eine Consonanz ist und sein muss: die kleine und verminderte Septime, die beiden (kleine und grosse) Nonen, die Undecime, die Terzdecime und die kleine Quinte, wie das folgende Beispiel zeigt:



Die Ziffern und Punkte machen Alles deutlich. Aufwärts aber lösen sich von denselben auf: die übermässige Quinte mit ihrer Umkehrung, und die grosse Septime mit ihrer Umkehrung, wie folgendes Beispiel darthut:



Für die Umkehrungen der genannten Intervalle brauche ich wohl kein besonderes Beispiel noch anzuführen; mit ihnen verhält es sich eben so. Von den zufälligen Dissonanzen lösen sich abwärts auf: alle Vorhalte, und aufwärts alle sogenannten Aufhalte oder Retardationen. Die dissonirenden Durchgangstöne können sich sowohl auf- als abwärts auflösen, wobei es nur darauf ankommt, ob der Schritt der Melodie oder Harmonie auf- oder abwärts geschieht. Unter den alterirten Dissonanzen löst sich die hier noch nicht genannte übermässige Sexte, wie wir oben an einem Beispiele gesehen haben, allemal aufwärts auf.

Vom historischen Standpunkte aus endlich die Con- und Dissonanzen noch betrachtet, hatten die Alten ungleich weniger Consonanzen als wir. Die alten Griechen kannten ausser dem Einklange nur noch drei consonirende Intervalle, oder mit deren octavenweisen Erweiterung sechs, nämlich *Diapason*, *Diapente*, *Diatessaron*, *Disdiapason*, *Diapason con diapente* und *Diapason con diatessaron.* Alle übrigen Intervalle, selbst die Terzen und Sexten, erklärten sie für Dissonanzen. Die Ursache davon lag jedoch auch in der ganzen Art ihres Tonsystems und namentlich ihrer Stimmung. Für die Consonanzen hatten sie auch noch andere besondere Namen, als für den Einklang *Homophonia*, die Octave *Antiphonia*, das Quarten- und Quintenverhältniss *Paraphonia.* Die generelle Benennung der Consonanzen war *Symphoneia*, und für Dissonanzen *Diaphoneia.* Eine ausführliche Beschreibung des griechischen Tonsystems findet man in meiner „Encyclopädie" unter den betreffenden Artikeln, und von den übrigen dahin gehörigen Werken möchte ich dem Wissbegierigen besonders Kiesewetter's neuerdings erschienene Schrift über die Musik der Griechen zum Studium empfehlen. Auch in der sogenannten abendländischen Musik kannte man bis auf Franco von Cöln nur

die Octave, Quinte (mit ihrer Umkehrung) und Terz als eigentliche Consonanzen. Das beweist vor Allem das sogenannte Organum HUCBALD's, obschon wir auch bei GUIDO VON ARETIN bereits Quartenharmonien und Quartenparallelen häufig finden. FRANCO war es auch, der zuerst die Consonanzen oder Concordanzen, wie er sie nannte, eintheilte in vollkommene, mittelvollkommene und unvollkommene. Zu den ersten rechnete er, und alle die anderen Tonlehrer nach ihm, den Einklang und die Octave, zu den anderen die Quinte und Quarte, und zu den letzten die grosse und kleine Terz. In den Schriften des MARCHETTUS von Padua und JOANNES DE MURIS, welche in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts lebten, finden wir übrigens die sehr wichtige Regel schon, dass zwei vollkommene Consonanzen (Octave und Quinte) in gerader Bewegung nicht auf einander folgen dürfen. Eine noch höhere Vollendung erhielt die Lehre von den Consonanzen durch ZARLINO, diesen berühmten musikalischen Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, dem von vielen Seiten her auch das Verdienst zugeschrieben wird, zuerst das Verhältniss der grossen und kleinen Terz genau bestimmt zu haben. Dem ungeachtet war man gegen den Charakter dieses Intervalls immerfort noch sehr misstrauisch, so dass selbst der grosse PALESTRINA und alle seine Nachfolger und Anbeter sich wohl hüteten, es in einem Tonschlusse anzubringen. Wie wenig gewissenhaft man jetzt mit den verschiedenen Arten von Intervallen umgeht, ist allgemein bekannt, und da die Consonanzen, bis allenfalls auf die Quinte und Octave, am bequemsten und sorglosesten zu behandeln sind, so sucht man ihr Gebiet auch auf alle mögliche und erdenkliche Weise zu erweitern und zu vergrössern. Selbst die Haupt- oder kleine Septime wird von einigen Theoretikern jetzt zu den Consonanzen gezählt, weil sie keiner Vorbereitung bedürfe — geben sie als Grund an; demnach könnten wir aber auch

die Nonen zu den Consonanzen zählen, denn diese bedürfen auch nicht zu aller Zeit einer Vorbereitung. Bei aller Negligence jedoch und Sorglosigkeit, womit man bei der Behandlung der verschiedenen Con- und Dissonanzen verfährt, ist ihre Lehre immer von sehr grosser und wichtiger Bedeutung. Zwar behauptet einer unserer sonst geachtetsten Tonlehrer, dass auf die ganze Eintheilung der Tonverhältnisse in consonirende und dissonirende gar nicht Viel zu halten sei, weil einestheils eine dictatorische Willkühr dazu gehöre, zwischen dem mehr oder minder Wohlklingenden eine genaue Gränze abzustecken, anderntheils es auch durchaus unwahr sei, dass die Consonanz einen angenehmen und die Dissonanz einen unangenehmen Eindruck mache, oder dass jene ein Wohlklang, diese ein Uebelklang sei. „Denn — sagt derselbe weiter — wäre es wahr, dass Consonanzen wohler klingen als Dissonanzen, so müsste ja eine Musik so viel wohllautender sein, je mehr Consonanzen und je weniger Dissonanzen darin vorkommen, und umgekehrt; und da in der schönen Kunst des Wohlklanges eigentlich Alles wohl und Nichts übel klingen soll, so müsste ein Tonstück, um möglichst kunstgemäss zu sein, auch möglichst wenige Dissonanzen enthalten. Dem Allen ist nun aber keineswegs also; vielmehr klingen sogenannte Uebelklänge im harmonischen Gewebe bekanntlich trefflich wohl, und schon darum taugen also der erwähnte Eintheilungsgrund und die demselben entsprechende Begriffsbestimmung Nichts, indem sie auf durchaus unwahren Voraussetzungen beruhen." So dieser grosse Tonlehrer, dem hundert leichtgläubige Andere blindlings nachschrieben, dessen Worte auch gar verführerisch klingen, den man gleichwohl aber, sieht man dem Dinge und den Worten auf den Grund, fragen möchte, an welcher Krankheit er eben laborirte, als er dieses vernichtende Urtheil über ein System, das schon so viele Jahrhunderte hindurch galt und auch noch gelten

wird, so lauge die Welt steht und in ihr eine Harmonie klingt, niederschrieb? — Allerdings fassen wir die Musik in ihrer Ganzheit auf, die Harmonie eines Tonstücks als die Combination von vielerlei Tönen und Tonverhältnissen zu einem vollen, ganzen Kunstwerke, so klingt Nichts übel darin; allein betrachten wir jedes einzelne Tonverhältniss für sich, das nur einen gar kleinen Theil jenes grossen Ganzen ausmacht, so kann wohl ein gar übler Laut damit verbunden sein. Ich möchte dem Herrn Verfasser jenes Raisonnements wohl mit einem sehr passenden Gleichnisse antworten, wenn ich nur nicht fürchten müsste, damit bei dem Zartgefühle meiner verehrten Leser anzustossen; aber bitten darf ich den Herrn doch, sich den ganzen lieben Tag hindurch übermässige Secunden oder übermässige Quinten auf dem Claviere vorspielen, oder noch besser, auf der Orgel vorpfeifen zu lassen, und sagt er am Abend noch, dass dieses Tonverhältniss, diese Harmonie, ihm ganz wohllaute, so habe ich allen Respect — vor seiner Consequenz. Mir könnten die Ohren vielleicht dabei zerreissen. Und welcher Schluss: wenn das Einzelne für sich übel lautet, so muss auch das Ganze übel lauten! — Woher diese Logik! — Soll das gelten, so können wir auch sagen: Frankfurt oder Wien muss eine sehr arme Stadt sein, weil ich einmal einen sehr zerlumpt gekleideten Menschen darin sah; oder: das Leben ist sehr qualvoll, betrübt, kein schönes Geschenk des Himmels, weil uns gestern oder ehegestern vielleicht ein Zehen oder ein Finger sehr wehe that. Doch in seiner Art und in seinem Sinne hat jener Theoret eigentlich noch zu wenig gesagt, und ich behaupte sogar, dass in harmonischer Verbindung und im Fluss des Ganzen manche Dissonanzen noch viel wohllautender sein können, als manche Consonanzen, selbst abgesehen noch von ihrem psychischen Charakter, der sie unentbehrlich und zu einem wesentlichen Bestandtheile macht unserer ganzen musikalischen

Harmonie, die dazu dienen soll, die Harmonie unseres Seelenlebens, in der die Dissonanzen oft durchklingen bis zum widrigsten Schrei, auch in Tönen wiederzugeben bis zum treuesten Abdruck. Wenn der Verfasser jenes Urtheils über die Tonverhältnisse sagt, es gehöre eine dictatorische Willkühr dazu, um für die Eintheilung derselben in Con- und Dissonanzen eine genaue Gränze abzustecken zwischen dem mehr oder weniger Wohlklingenden, so muss freilich zugegeben werden, dass, wollten wir bei Bestimmung dieser Gränzen zwischen Con- und Dissonanzen auf alle die unendlich kleinen möglichen Tonabstufungen Rücksicht nehmen, wir dabei in ein unabsehbares Labyrinth gerathen würden und auch gerathen müssten, da unser Ohr durchaus nicht so fein und scharf organisirt ist, dass es ganz geringe Abweichungen in Betreff der Höhe und Tiefe eines Tones, wie sie z. B. wegen der nöthigen temperirten Stimmung in unserem ganzen Tonsysteme stattfinden *), zu fassen vermag; allein alle möglichen und nöthigen praktisch in Anwendung kommenden Tonunterschiede in unserem Tonsysteme sind erstens so gross, dass unser Ohr sie wirklich zu fassen vermag, und dann ist zumal die Richtigkeit der Erfahrung musikalisch gebildeter Ohren auch durch mathematische Berechnungen und akustische Untersuchungen bekräftigt

*) Nehmen wir es genau mit dem Maass der Höhe und Tiefe eines Tones, so dürfen wir dreist behaupten, dass auf unseren harmonischen Instrumenten, als Clavieren, Orgeln, Harfen u. s w. eigentlich kein einziger Ton, d. h. im Verhältniss zu irgend einem anderen, vollkommen rein gestimmt ist, da, um den Raum von 12 Quinten oder 12 Quarten gerade unter eine Octave zu vertheilen, bald das eine Intervall etwas von seinem Werthe oder seiner Grösse verlieren, das andere wieder so viel dazu setzen muss. Ich sprach ja davon auch schon in meiner vorigen Vorlesung, und weitere Belehrung kann man unter anderen in meiner „Encyclopädie" am gehörigen Orte finden.

und bestätigt worden, und diese Erfahrung lehrt eben das, was auch ich hier über das Wesen uud die Verhältnisse der Con- und Dissonanzen vorgetragen habe. Am allerungereimtesten übrigens klingt der Satz, dass eine Consonanz kein Wohl-, und eine Dissonanz kein Uebelklang sei, weil die Musik, die doch die Kunst des Wohlklanges sein solle, beide, sowohl Con- als Dissonanz, in sich befasse. Das heisst offenbar, den Process mit der Execution anfangen. Wie, wenn ich den Herrn fragte, ob seine Irrthümer vielleicht deshalb Wahrheiten seien, weil sie aus demselben Vermögen seines Geistes hervorgegangen und in demselben enthalten seien, mit Hülfe dessen er auch manche Wahrheiten findet? — Sollte er wirklich keinen Anstand nehmen, mir ein Ja zu antworten? — ich glaube doch, und dennoch passt dieser mein Schluss wieder zu jenem dem seinigen, wie eine Hand auf die andere. Will man das Wesen einer Sache begreifen und demonstriren, so ist vor allen Dingen nöthig, dass man sie an und für sich, ausser allem Zusammenhange, betrachtet, wenn sich ihre Existenz nämlich ganz und gar ausser solchem denken lässt, was aber bei den Intervallen und einzelnen Tonverhältnissen in der Musik hinlänglich der Fall ist. Erhält die Con- und Dissonanz auch in der vollen Harmonie selbst erst ihren eigentlich musikalischen und kunstbehülflichen Charakter, so vermögen wir doch auch, sie aus derselben gleichsam herauszunehmen und für sich als ein einzelnes kleines Theilwerk des ganzen grossen harmonischen Gebäudes anzuschauen, wie einen Stein aus der Mauer eines Palastes. So viel zur Entgegnung jener Einwürfe, die man der Eintheilung der Intervalle in Con- und Dissonanzen etc. macht.

Im Besonderen endlich noch erscheint die kleine Quinte manchen Theoretikern ein gar zweideutiges Intervall. Einige wollen sie geradezu für eine Consonanz gehalten wissen; Andere, zu denen nach allem Vorigen

auch ich gehöre, sehen sie lieber als Dissonanz in der Harmonie sich benehmen, und die Dritten endlich, die nicht genau wissen, was mit ihr anzufangen, und mit sich selbst nicht recht im Klaren, erklären sie, da sie doch Etwas sein muss, für — ein Neutrum, d. h. ein Intervall, welches bald dies, bald das, bald Con-, bald Dissonanz sein kann, und dennoch keins von beiden ist. Besser kann man sich nicht aus der Verlegenheit ziehen, wenn man an gewissen Bequemlichkeitstheoremen, als da sind, verminderte Dreiklänge wie conconsonirende Accorde zu behandeln, und dergl. mehr, festhängt, und nun bei irgend anderen Gelegenheiten doch damit in Collision geräth. So viel über die Wesenheit der Con- und Dissonanzen in der Musik für sich; ihr mehr harmonisches Verhältniss wird sich später herausstellen.

Dritte Vorlesung.

Die Harmonie in ihren mannigfaltigen Gestaltungen.

Gewöhnlich wird das Wort Harmonie für sich erklärt durch Uebereinstimmung, Einstimmigkeit, Zusammenklang, nämlich — und wie man gewöhnlich dazu gesetzt findet — mehrerer wohllautender Töne in einem Accorde. Es ist nicht zu leugnen, diese Erklärungen haben Manches für sich und in vielen Fällen des Lebens, in welchen das Wort Harmonie gebraucht wird, mögen sie vollkommen passend erscheinen, nur genügen sie nicht in der Musik, wo das Wort, ausser jenem allgemeinen, noch einen ganz eigenen und vielumfassenden Sinn und Begriff in sich verbindet. Die Griechen, von welchen das Wort nachher auch ziemlich alle anderen Völker und Nationen borgten, verstanden unter *Harmonia* Zusammenfü-

gung, Uebereinstimmung, Wiedervereinigung aller Dinge, Weltordnung. Die Leier, welche jene ägyptische Nymphe Hermione, was gleichbedeutend ist mit Harmonia, in der Hand hielt, war ihnen das Symbol der Weltharmonie, und die Gestalt der Nymphe selbst musste als Caryatide dienen, Körper des Himmels zu stützen. Harmonie hiess, und auch bei den Römern noch und den späteren Lateinern, Alles, was Ordnung hatte und nach einem gewissen Gesetze zusammengefügt war. Und das, diese erste ursprüngliche Bedeutung und Gebrauchsweise des Wortes festgehalten, gelangen wir allein nur zu einem, in seinen Richtungen zwar etwas verschiedenen, in seinem Ganzen jedoch immerhin einigen und jedenfalls allein richtigen Verständniss von dem Worte in der heutigen Musik. Es ist dieselbe:

1) Vereinigung mehrerer für sich bestehender und in ihrer äuseren Erscheinung auch ganz verschiedener Töne zu einem Haupt- oder Zusammenklange, d. h. einem Accorde; dann

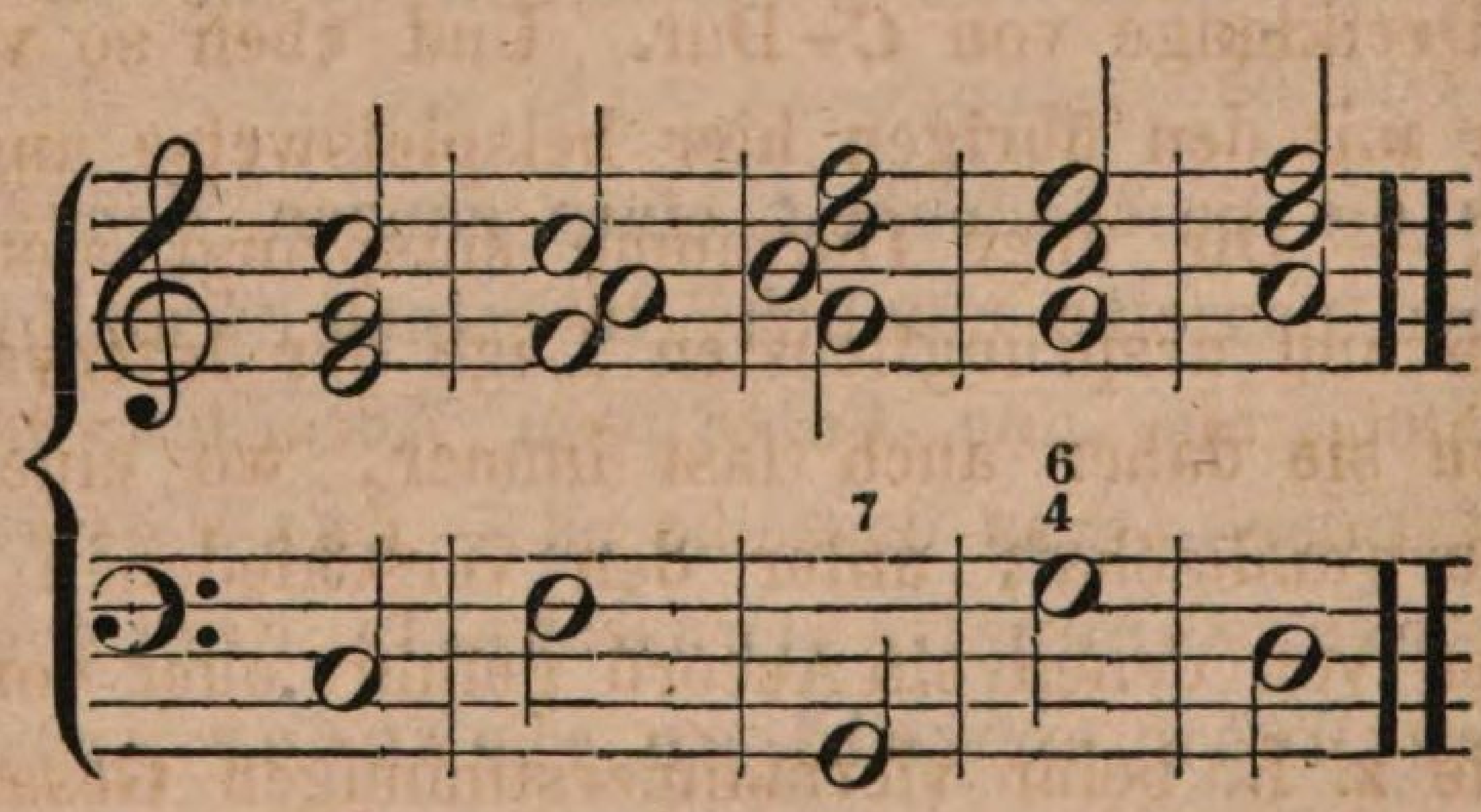
2) auch das aus der Natur der Consonanzen hervorgehende Verhältniss des einen Tones zum andern, oder das Zusammenfliessen mehrerer Töne in einen; und endlich

3) noch die Beschaffenheit eines ganzen Tonstücks, in sofern dasselbe nämlich, in seinen Grundlinien betrachtet, als eine Folge von Accorden angesehen wird, oder — was dasselbe ist — das Verhältniss der einzelnen Bestandtheile eines ganzen Tonstücks sowohl zu einander unter sich als zu der dem ganzen Tonstücke und seinem Charakter unterliegenden ersten Idee.

Harmonie ist Ordnung im Einzelnen wie Ordnung im Ganzen, das Verhältniss der Töne im Accorde wie das Verhältniss der Accorde im Tonstücke, und was dem Allen

zugehört. Doch bleiben wir bei jedem einzelnen Punkte für sich auch stehen.

Nach der ersten Bedeutung des Wortes, in welcher Harmonie die Vereinigung mehrerer für sich bestehender und in ihrer äusseren Erscheinung auch ganz verschiedener Töne zu einem Haupt- oder Zusammenklange bezeichnet, bilden alle Accorde, sie mögen nun con- oder dissonirend sein, eine Harmonie, in sofern dieselben nämlich einen Zusammenklang mehrerer Töne ausmachen, dem nur ein Grundton, ein einziger Basston zum Fundamente dient, Die Lage solcher in einem Accorde zusammenklingenden und über einem Grundtone eine Harmonie ausmachenden Töne nun, ihre Entfernung von einander, bestimmt, ob die Harmonie eine sogenannt enge oder weite ist. Eng oder — wie Andere wollen — gedrängt heisst sie, wenn die Intervalle der Stimmen, aus welchen sie besteht, so klein sind, oder (mit anderen Worten) wenn ihre Töne (den Basston ausgenommen) so nahe bei einander (eng zusammen) liegen, dass kein anderes, zu diesem Accorde, zu dieser Harmonie, gehöriges Intervall dazwischen noch möglich ist. Folgende Accorde sind sämmtlich in enger Harmonie geschrieben:



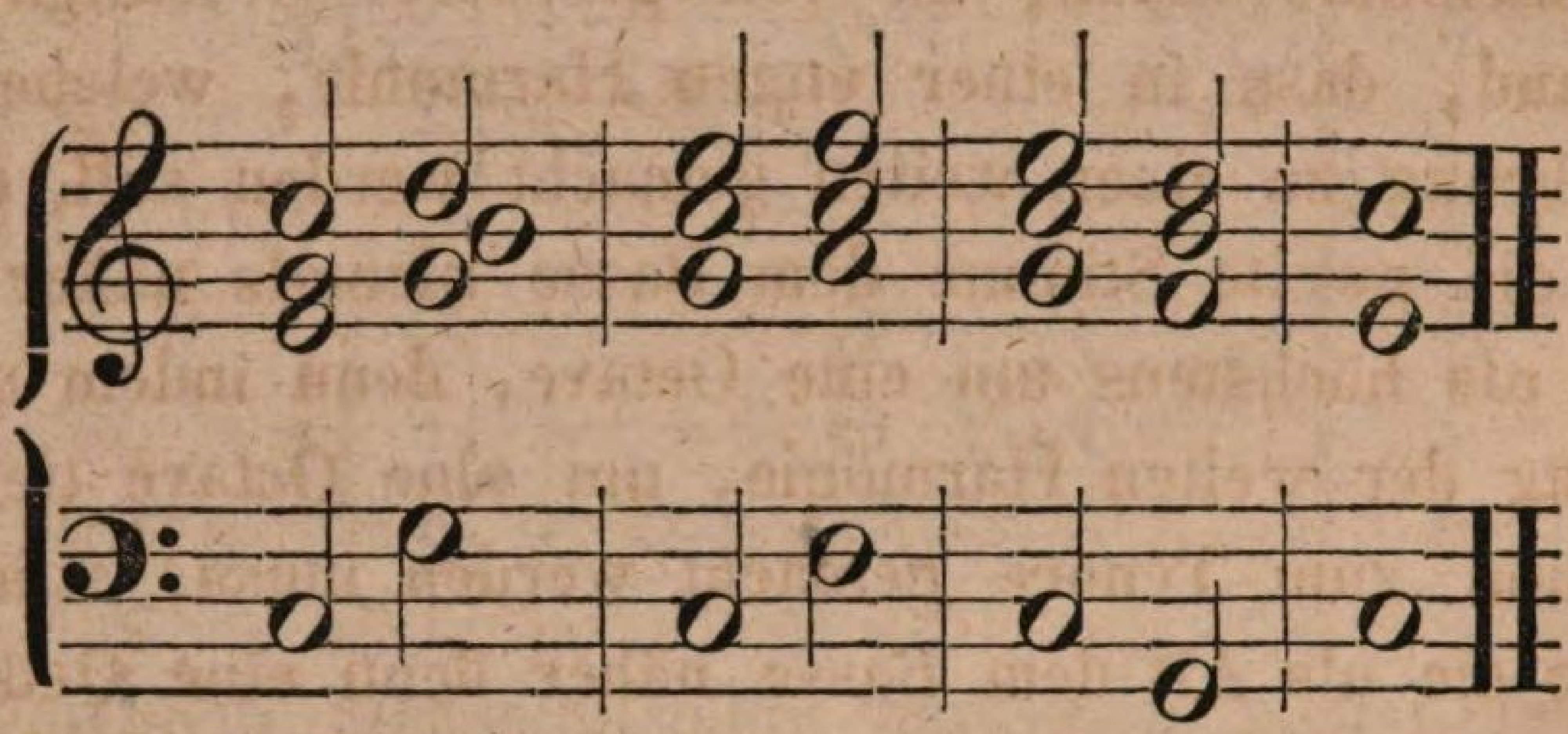
denn in keinem kann zwischen den verschiedenen Stimmen noch ein Ton angebracht werden, der ebenfalls zu seiner Harmonie gehört. Weit oder — wie Andere wollen — erweitert, ausgedehnt, zerstreut, vertheilt dagegen heisst die Harmonie, wenn (was sich aus dem

Obigen auch von selbst ergiebt) ihre Intervalle in einem grösseren Abstande unter den verschiedenen Stimmen vertheilt sind, so dass noch freie (unbenützte) Töne dazwischen liegen, welche ursprünglich zu eben derselben Harmonie gehören. Folgende Accorde sind in weiter Harmonie geschrieben:

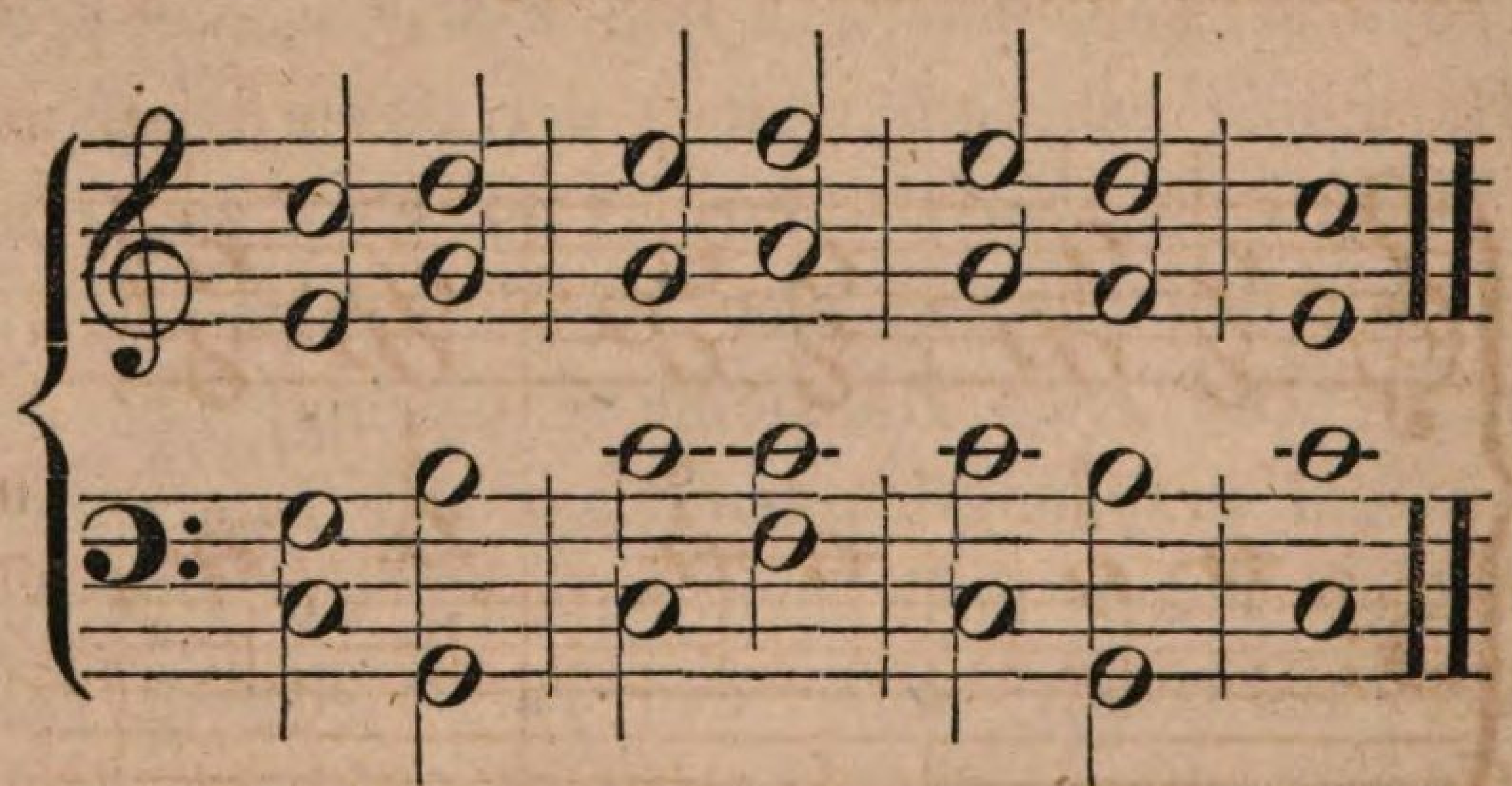


denn bei jedem derselben sind innerhalb der Intervalle der verschiedenen Stimmen noch Töne gelegen, welche ebenfalls zu der Harmonie gehören. Im ersten Accorde z. B. zwischen dem *e* und *c* noch *g*, zwischen dem *g* und *e* noch *c*, und zwischen dem *c* und *g* noch *e*, welche sämmtliche drei Töne aber, *g* und *c* wie *e*, ursprünglich zu der Harmonie gehören, welche der Accord ist, nämlich zu dem Dreiklange von *C*-Dur. Und eben so verhält es sich auch mit den übrigen hier beispielsweise angeführten Accorden. — Die enge Harmonie entspringt aus der natürlichsten und ursprünglichsten Lage der Intervalle, und wir treffen sie daher auch fast immer, wo eine äussere Natur-Verwandtschaft unter den verschiedenen Stimmen statt findet, von denen ein Accord geführt oder vorgetragen wird, wie z. B. beim viermännerstimmigen Gesange, wo sie sogar unvermeidlich, und, der äusseren Tonerscheinung (nicht der Notenfigur) nach, eine weite Harmonie in vielen Fällen ganz unmöglich ist. Die weite Harmonie, die — um mich eines dem vorigen gegenüberstehenden Beispiels zu bedienen — namentlich in Tonstücken für den

sogenannten allgemeinen Chor (Sopran, Alt, Tenor, Bass) häufige Anwendung findet, entsteht durch jene Umkehrung der Stimmen oder Intervalle im Accorde, von der ich schon in meiner ersten Vorlesung sprach. Nehmen wir an, folgende in enger Harmonie geschriebene Accorde sollten wirklich von den vier Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass oder von vier diesen Stimmen entsprechenden Instrumenten vorgetragen werden:

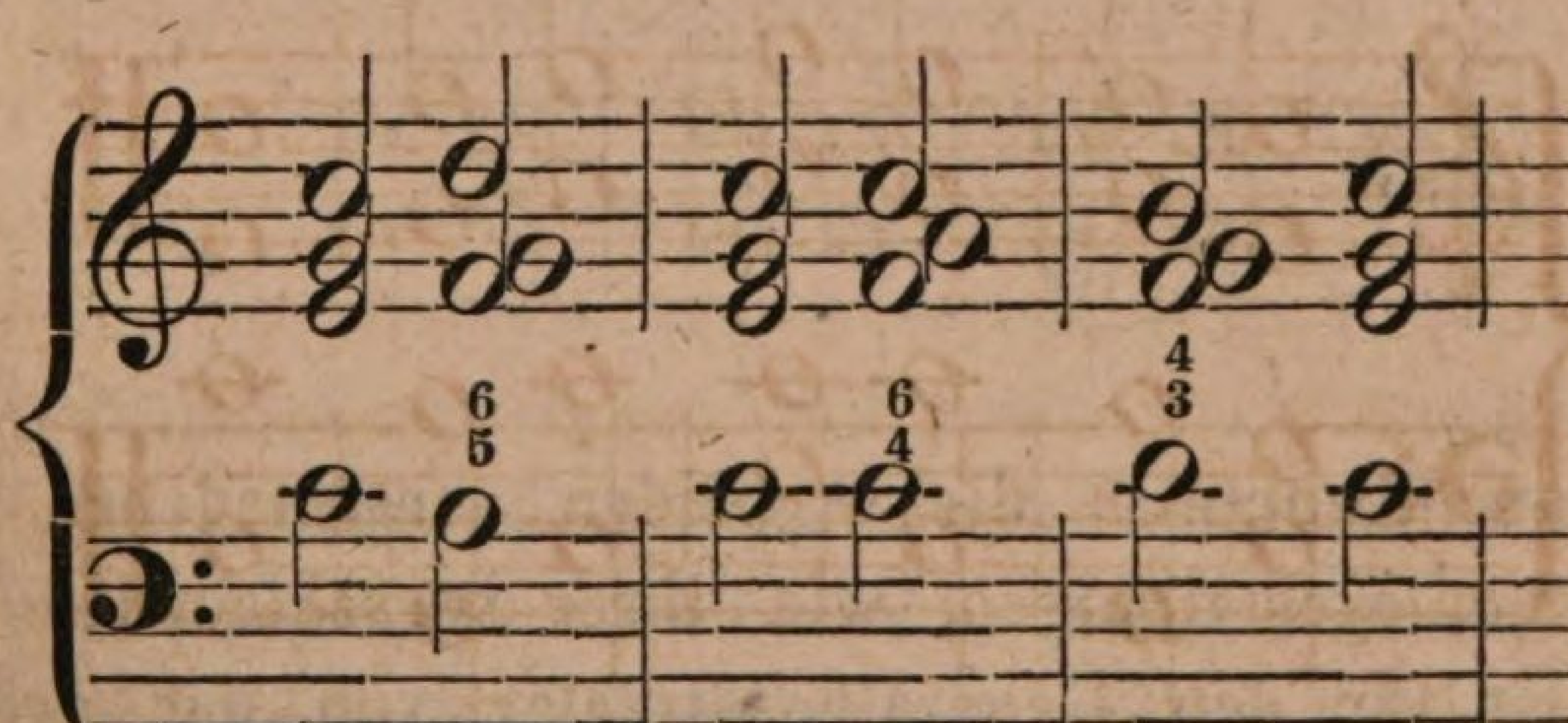


und wir wollten dieselben nun in eine weite Harmonie umsetzen, so brauchten wir dabei Nichts zu thun, als den Alt, die zweite Stimme von oben, um eine Octave tiefer legen, wie hier geschehen:



wodurch derselbe nun zum Tenor geworden, während was früher Tenor war, jetzt an die Stelle des Alts getreten ist, welche Verwechselung natürlich auch eine bedeutende Veränderung in die Wirkung der Harmonie bringen und zwar den Ausdruck derselben weit grossartiger, energischer und erhabener machen muss. Eine besondere Vor-

sicht ist — nebenbei bemerkt — bei Vornahme einer solchen Umkehrung im Gebrauche der Quarten anzuwenden, die bekanntlich in der Umkehrung stets zu Quinten werden, und daher in dieser Gestalt gar leicht zu falschen Harmonienschritten Veranlassung geben können. Davon indess später ein Mehreres; hier, wo wir noch ganz im Allgemeinen von dem Wesen und den verschiedenen Arten der Harmonie reden, ist von grösserer Wichtigkeit der Umstand, dass in einer engen Harmonie, welche durch Umkehrung zu einer weiten gemacht werden soll, der Alt oder die zweite Stimme dem Basse niemals näher stehen darf, als höchstens um eine Octave, denn indem sie, zur Bildung der weiten Harmonie, um eine Octave tiefer gelegt und zum Tenore gemacht werden muss, würde sie, stände sie als Alt dem Basse näher denn eine Octave, als Tenor nachher in der weiten Harmonie u n t e r den Bass zu stehen kommen, was nicht sein darf, da sonst der Bass seinen Charakter als Grundstimme verlieren müsste. Demnach können folgende Accorde z. B. nicht in eine weiten Harmonie umgestaltet werden:



u. s. w.

denn der Alt oder die zweite Stimme ist durchgehends dem Basse näher gestellt als eine Octave, und würde, legten wir ihn eine Octave tiefer, unverhinderlich u n t e r den Bass zu stehen kommen, und somit eigentlich Bass werden, während er in der Umkehrung doch nur Tenor werden soll. Nur Tenor und Alt wechseln in der engen

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Harmonie ihre Parthien, wenn jene eine weite, ausgedehnte Gestalt gewinnen soll. Nehmen wir den Bass dieser Accordenreihe um eine Octave tiefer, also dergestalt:



u. s. w.

so sind wir auch sofort wieder im Stande, aus dieser engen Harmonie eine weite zu machen, da, nunmehr den Alt umgekehrt, derselbe nicht mehr unter den Bass zu liegen kommt, sondern wirklich über demselben als Tenor verweilt:



u. s. w.

Die genaue Kenntniss dieser beiden verschiedenen Arten von Harmoniegestaltungen, wie ihrer verschiedenen Wirkungen ist für den Generalbassspieler von der grössten Wichtigkeit, und ich möchte daher alle meine verehrlichen Leser recht sehr bitten, sich mit denselben so vertraut als möglich zu machen, wozu nur einige wenige Uebungen, aufmerksam angestellt, gewiss schon hinreichen. — Dass in einem Tonsatze enge und weite Harmonieen auch mit einander abwechseln und nicht allein können, sondern oft sogar auch müssen, geht aus dem Bisherigen

schon hervor und bedarf kaum noch der Erinnerung, da dadurch allein nur den einzelnen Stimmen der Harmonie Sangbarkeit und melodischer Fluss gegeben, wie ein unangenehmes Springen oder fehlerhaftes gleichförmiges Fortschreiten derselben vermieden werden kann.

Wenn ich vorhin sagte, alle Zusammenklänge von Tönen, alle Accorde, seien sie nun con- oder seien sie dissonirend, bilden auch eine Harmonie, so muss dies jedoch nicht so verstanden werden, als dürfe wirklich jede Art von Tonzusammenstellung, ohne Unterschied, geradezu eine Harmonie genannt werden; vielmehr giebt es auch eine Disharmonie, und ist hierbei nicht etwa zu denken an blos dissonirende Accorde, sondern an Tonzusammenstellungen, die ihrer ganzen Construction und Beschaffenheit nach gar nicht für wirkliche Accorde gelten können, denn selbst dissonirende Accorde, als Harmonie betrachtet, wie auch aus jenem zweiten Sinne dieses Wortes in der Musik hervorgeht, sind stets zu beurtheilen nach der Natur der Consonanzen, von welcher meine vorhergehende Vorlesung das für unsern Zweck Nöthige enthält. Darauf zum Beweise meines hier ausgesprochenen Satzes im Allgemeinen verweisend, hebe ich nur im Besonderen hervor, dass es nämlich verschiedene und verschiedenartige Consonanzen giebt, und in der Harmonie demnach manche Intervalle als Dissonanzen erscheinen und betrachtet werden müssen, welche im Grunde doch Nichts sind als Con- und wenn auch nur unvollkommene Consonanzen. Das ergiebt sich am deutlichsten aus dem Ursprunge aller Harmonie, welcher nur zu suchen ist in der Natur und Wesenheit der sogenannten mitklingenden Töne, welche in der Kunstsprache auch Aliquot- oder Beitöne heissen. Setzen wir nämlich irgend einen tongebenden Körper, vielleicht eine Saite in Schwingung, so glauben wir bei ihrem ersten Erklingen allerdings nur einen Ton zu vernehmen; allein bei grösserer und anhaltender Aufmerk-

7*

samkeit entdecken wir, hauptsächlich bei dem Klange tiefer Töne, dass der Hauptton ganz leise noch von anderen Klängen, wie schwebend gleichsam unter oder über jenem, vollkommen harmonisch begleitet wird, und diese mitklingenden Töne sind, nach Anzahl und Charakter, gerade die, aus welchen diejenigen Accorde gebildet werden, die das bisherige Musiksystem als Hauptbestandtheile seiner Kunstwerke, als gleichsam das Material zu seinen grösseren Tongebäuden, in sich aufgenommen hat. Zum Beweise will ich nur die Reihe derjenigen Töne hersetzen, welche z. B. in der Eigenschaft solcher mitklingenden oder Beitöne in dem Grundtone *C* enthalten sind:

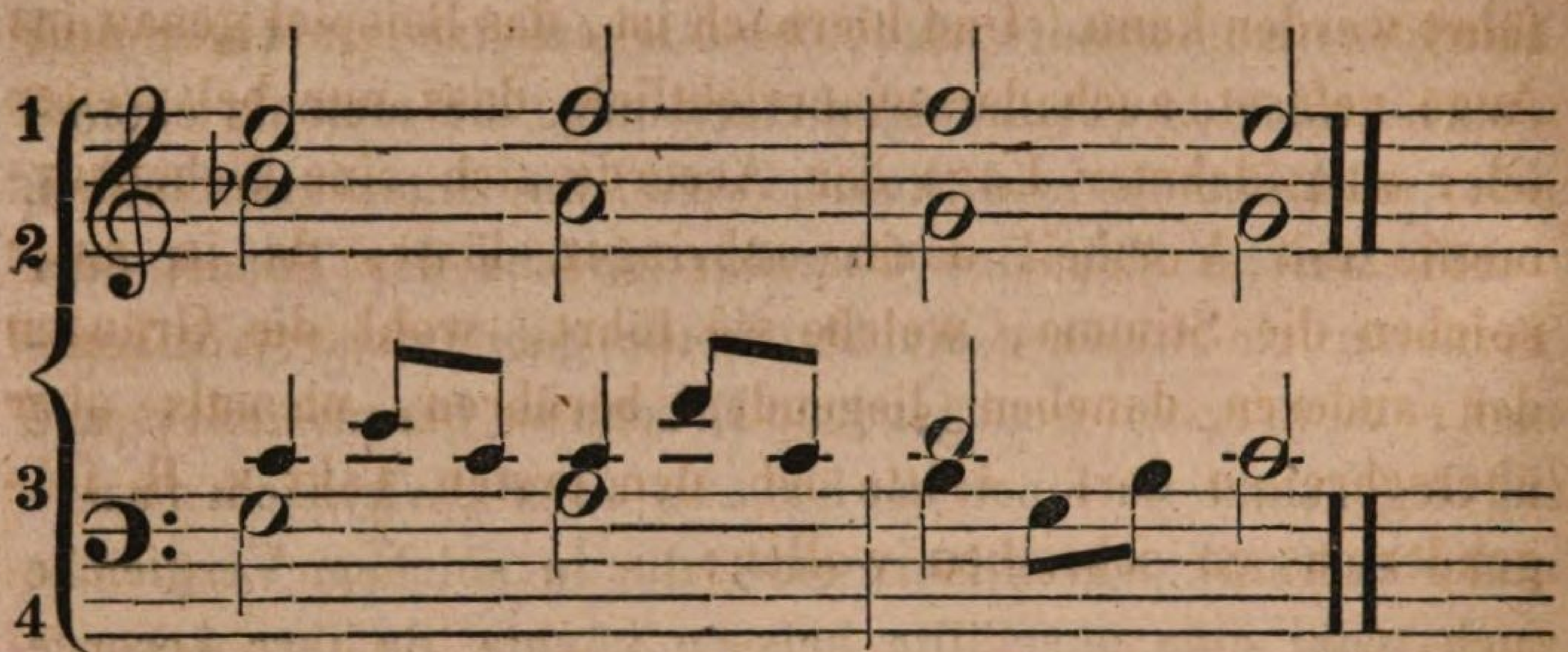


Theilen wir die Saite gerade in die Hälfte, so giebt diese die Octave; theilen wir sie in drei gleiche Theile, so giebt ein jeder Theil die Quinte der Octave, also überhaupt die Quinte; theilen wir sie genau in vier gleiche Theile, so giebt jedes dieser Viertheile die zweite Octave oder Quarte von vorhergehender Quinte; ein Fünftheil giebt die Terz; ein Sechstheil die fernere Quinte, oder kleine Terz von vorhergehender Terz; ein Siebentheil die kleine oder Haupt-Septime; ein Achttheil die dritte Octave; ein Neuntheil die Secunde oder None, und ein Zehntheil wiederum die Terz oder Decime, also zusammengenommen ziemlich alle Intervalle, welche wir zur Bildung der Accorde, die in einer Harmonie aus *C* vorkommen können, bedürfen. Am deutlichsten treten die mitklingenden Töne hervor bei

Blasinstrumenten und lang nachhallenden Schlaginstrumenten, als Glocken. Der Harmoniekundige begreift nun aber auch leicht, wie, mit den wesentlichsten Bestandtheilen der musikalischen Harmonie, aus diesem Verhältnisse und der Natur der mitklingenden Töne zugleich hervorgeht, dass alle Harmonie, ihrem ersten und natürlichsten Erscheinen nach, nur vierstimmig sein kann, welche Harmonie daher auch mit Recht gewöhnlich die eigenthümliche und vollkommene genannt wird, im Gegensatze zu einer blos zwei- oder dreistimmigen Harmonie, die niemals eigentlich vollkommen sein kann, weil ihr Intervalle fehlen, durch welche sich das Charakteristische der Tonart oder Tonleiter, in welcher die Harmonie gebildet ist, vollkommen, d. h. zum genügenden Erkennen herausstellt; und im Gegensatze zu einer mehr als vier-, vielleicht fünf- und sechsstimmigen Harmonie, die in solchem Vergleiche auch wohl eine überfüllte heissen könnte, da ihre Accorde mehr als zu einer vollkommenen, vollständigen Harmonie nöthige Intervalle enthalten, und zu dem Ende gewöhnlich in ihnen das eine oder andere Intervall des vollständigen harmonischen Satzes nur verdoppelt, mehrmals gebraucht, erscheint. Eine solche Verdoppelung der Intervalle lässt sich aber auch schon im genau vierstimmigen Satze anbringen, indem man nämlich demselben dadurch den Anschein einer mehr als vier- und zwar fünf- oder sechsstimmigen Harmonie giebt, dass man die eine oder andere der vier verschiedenen Stimmen nebenbei auch noch andere, aber zum Accorde gehörige Intervalle anschlagen lässt, als ihr ursprünglich aus demselben zugehören.

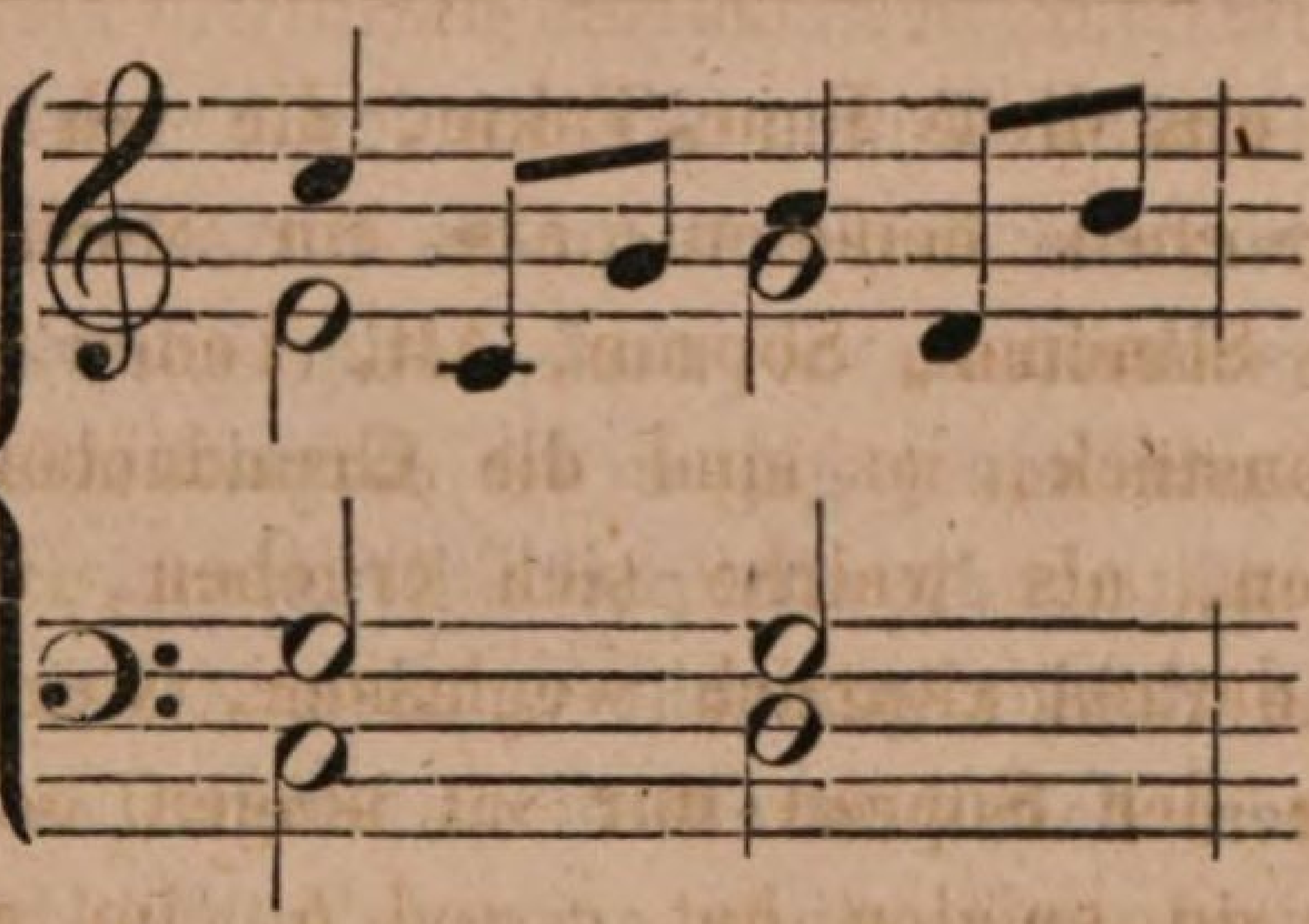
Daraus entsteht dann die sogenannte Nebenharmonie, welche, die erste eigenthümliche Harmonie, die im Gegensatze zu dieser auch wohlRaupharmonie genannt wird, gewissermassen begleitend, nun in jeder beliebigen Stimme eingeführt werden kann. Ein einziges kleines Beispiel wird dies Alles klar machen:





Denken wir uns diese Paar Takte, die ich niederschrieb, wie sie mir eben beifielen, als ein wirklich für vier verschiedene Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass, bestimmtes Tonstück, so sind die Grundaccorde desselben keine anderen, als welche sich ergeben, wenn wir die Achtelnoten daraus gänzlich weglassen, wornach denn im ersten Takte der Sopran nur zu singen oder die erste Stimme nur zu spielen hat *c* und *h*, im zweiten Takte der Alt nur *g* und *f*, im dritten Takte der Tenor oder die dritte Stimme nur *c*, und im letzten Takte der Bass nur *h* und *c*; dadurch nun aber, dass jetzt der Sopran im ersten Takte ausser dem *c* und *h* auch noch *g*, im zweiten Takte der Alt auch noch *e* und *c*, im dritten Takte der Tenor *e* und *f*, und im vierten Takte der Bass *g* — lauter Töne, welche in jedem Accorde schon von einer anderen Stimme zugleich vorgetragen werden — anschlägt, entsteht in den verschiedenen Stimmen eine Nebenharmonie, und zwar im ersten Takte im Sopran, im

zweiten Takte im Alt, im dritten Takte im Tenor und im vierten Takte im Basse, denn es klingt, als wenn in jedem Takte noch eine andere fünfte Stimme thätig wäre, und doch sind es nur vier verschiedene Stimmen, von denen der Satz ausgeführt wird. Ich vertheilte hier von Takt zu Takt den Vortrag der Nebenharmonie unter die vier verschiedenen Stimmen, um zugleich praktisch jenen Satz darzuthun, dass dieselbe von je welcher Stimme geführt werden kann. Und hiernach ist, das Beispiel genau ins Auge gefasst, auch daraus ersichtlich, dass nur bei weiter oder ausgedehnter Lage der Accorde sich eine Nebenharmonie mit Vortheil darin anbringen lässt, da in einer solchen die Stimme, welche sie führt, wohl die Gränzen der anderen daneben liegenden berühren, niemals aber überschreiten darf. Hätte ich den ersten Takt z. B. folgendermassen schreiben wollen:



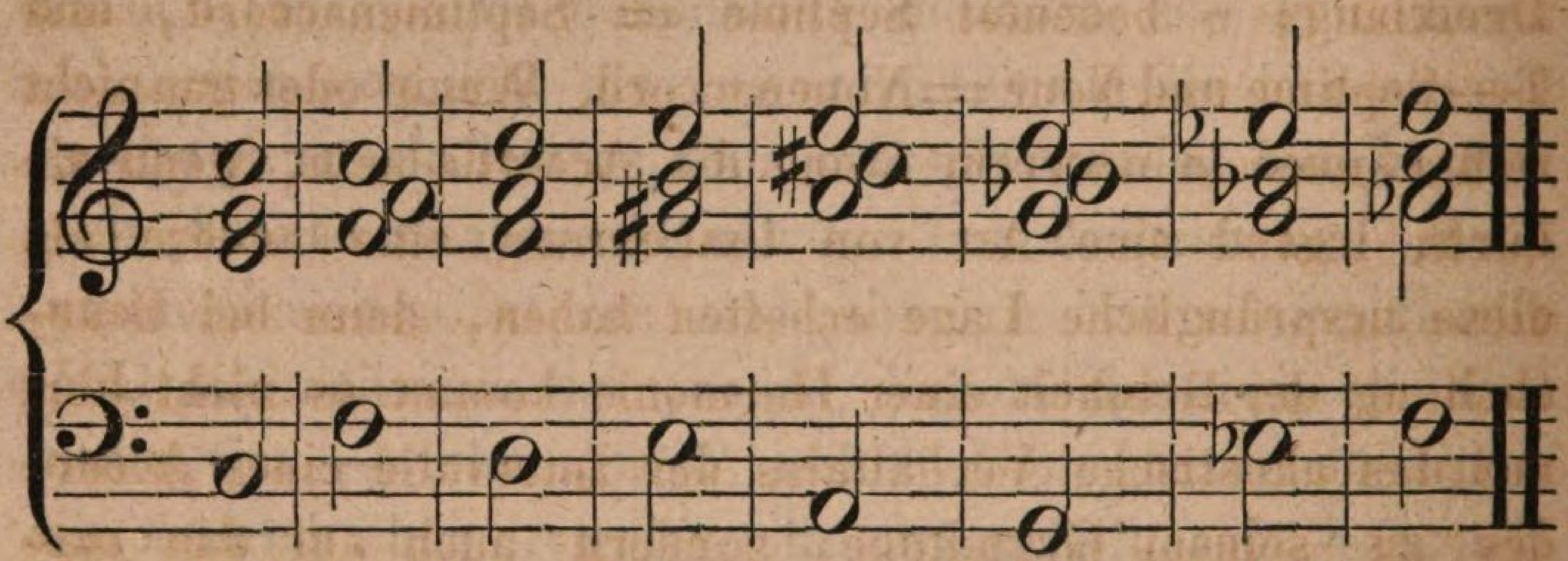
so wäre das falsch gewesen, weil der Sopran mit seiner Nebenharmonie (*c* und *d*) über die Gränzen des Alts hinausgeht, was nur in sehr seltenen Fällen, wo vielleicht die Noth dazu zwingt, zu entschuldigen ist. Andere fehlerhafte Fortschreitungen in der Harmonie, welche durch die Einführung einer Nebenharmonie gar leicht entstehen, werden am besten und gewöhnlichsten durch Gegenbewegungen vermieden, indem man nämlich die Intervalle der Nebenharmonie in einer entgegengesetzten Richtung zu den ursprünglichen Intervallen des Accords fortschreiten lässt.

Findet die Nebenharmonie in der Oberstimme statt, so geht daraus eine Veränderung der Hauptmelodie hervor, welche die Einführung von ausgedehnten Hülfs- oder durchgehenden Noten nothwendig macht. Nur muss man hier unter Oberstimme nicht etwa blos den Sopran, sondern jede melodieführende Stimme verstehen, mag dieselbe sein Alt, Tenor, Bass oder Sopran, je nachdem der Tonsetzer der einen oder anderen dieser Stimmen die Hauptparthie oder Hauptmelodie zugetheilt hat. Nimmt die Nebenharmonie eine besondere, für sich allein bestehende Stimme ein, so dass sie nicht von einer schon vorhandenen noch nebenbei, neben den derselben eigenthümlichen Harmonietönen ausgeführt wird, wie z. B. in einem Tonstücke für allgemeinen Chor mit zwei Tenoren, oder Sopranen oder Bässen, so heisst sie auch wohl Füllstimme, indem sie dann die eigentliche Grund- oder Auptharmonie nur noch mehr ausfüllt, mehr volltönend macht. Zu welchen Tönen die in der Nebenharmonie verdoppelten Intervalle eines Accordes fortschreiten, und wie sie dazu fortschreiten, ob auf- oder abwärts, ist ganz gleich, wenn nur sonst gegen die Regeln des Satzes, von denen wir später die hauptsächlichsten werden kennen lernen, keine Fehler gemacht werden. Con- und Dissonanzen können dabei zu einem anderen Tone des Accordes oder auch nach einer ausgedehnten Hülfsnote fortschreiten, und letztere sogar noch vor ihrer Auflösung, wie namentlich die Septime und None, welche in der Nebenharmonie recht wohl, noch ehe sie sich auflösen, auch andere Intervalle berühren dürfen und dann erst zur Auflösung fortschreiten. Eben so können dabei auch einfache Hülfs- oder Durchgangsnoten in den anderen Stimmen, die keine Nebenharmonie haben, angewendet werden und gleichzeitig in Verbindung mit dieser Nebenharmonie fortschreiten. O die Freiheit scheint fast unbegränzt, welche der Tonsetzer in dieser Beziehung hat, und das Wenige,

was seinem Handeln eine feste Richtschnur giebt, legt ihm wahrlich keine gar lästigen Fesseln an. — Der Zweck der Nebenharmonie ist kein anderer als Verzierung der einfachen oder eigenthümlichen Harmonie, welche stets durch Figurirung erreicht wird. Daher nennen einige Theoretiker auch wohl einen mit Nebenharmonieen ausgeschmückten harmonischen Satz eine figurirte Harmonie; doch versteht man unter diesem Ausdrucke lieber das, und auch passender, was in der technischen Kunstsprache meist Contrapunkt genannt wird.

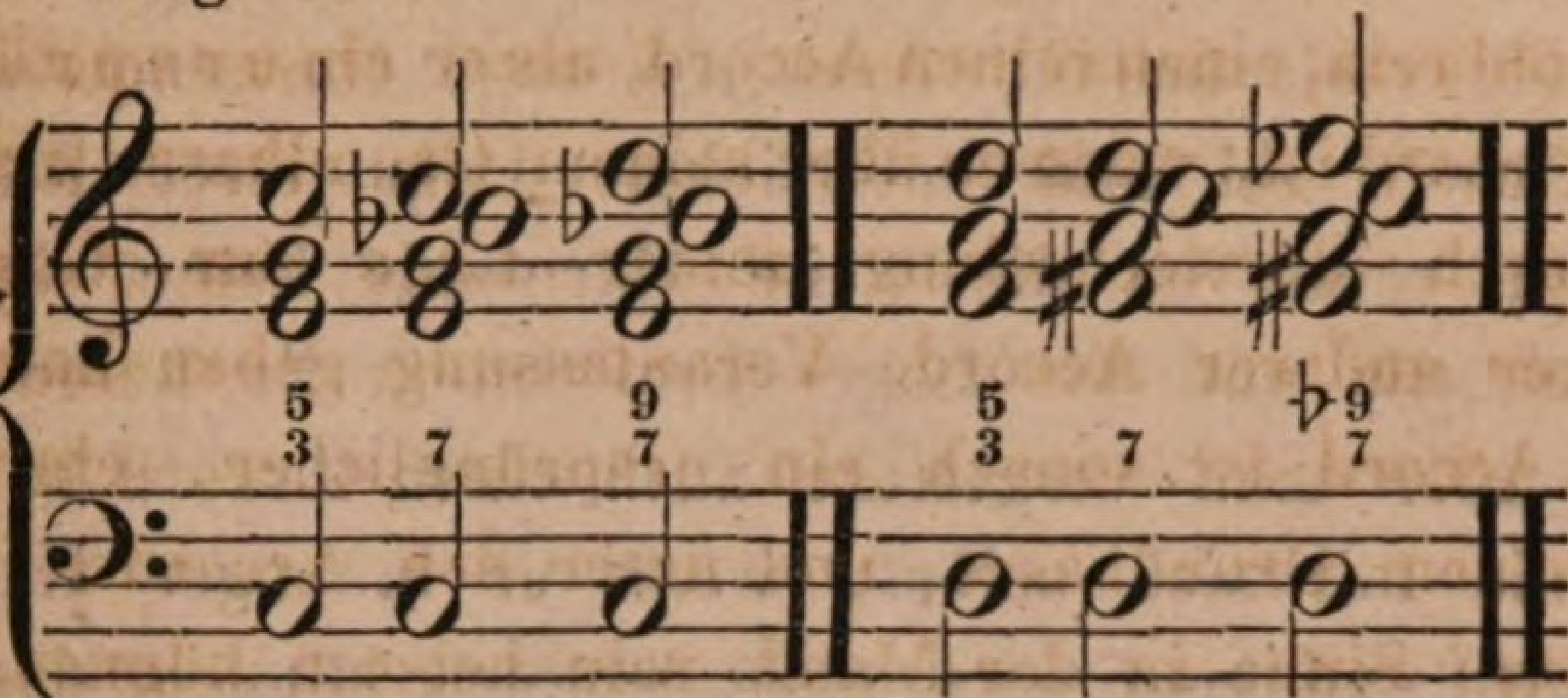
Die zweite Bedeutung des Wortes Harmonie, welche ich gleich zu Anfange der heutigen Vorlesung dahin näher bestimmte, dass darunter auch das gute Consoniren oder das Zusammenfliessen mehrerer Töne in einen zu verstehen sei, führt auf die Nebenbegriffe von reiner Harmonie und was damit in Verbindung steht. Rein heisst hier so viel als unvermischt, als frei von allem Zufälligen und Nebenwerk, also auch so viel als ursprünglich, und darnach nun auf den Gemeinsatz bauend, dass alle Intervalle und Accorde, die am meisten consoniren, auch die meiste Harmonie haben, ist natürlich die Harmonie mehrerer gleich hohen Töne, oder — mit einem Worte — des Einklangs, die reinste, und darnach die Harmonie derjenigen Töne, welche nach dem akustischen Verhältnisse des Klanges oder der Natur der Consonanzen als solche dem Einklange zunächst folgen. Solche sind, wie wir aus unserer vorhergehenden Betrachtung recht wohl wissen, aber auch aus obiger Tabelle der mitklingenden Töne in einem Grundtone noch deutlicher ersehen können, Octave, Quinte und Terz. Diese drei machen daher auch den sogenannten vollkommenen Dreiklang aus, der die reinste Harmonie übrigens blos dann hat, wenn er in seiner ursprünglichsten Gestalt, d. h. mit reiner Quinte und grosser Terz über seinem Grundbasse erscheint. Die Harmonie des Drei-

klangs mit kleiner Terz, also des gewöhnlichen Molldreiklangs, ist schon nicht mehr so rein als die des grossen Durdreiklangs, weil die kleine Terz keine so vollkommene Consonanz ist als die grosse; doch nennt man ihn in sofern auch wohl rein, einen reinen Accord, als er ein ursprünglicher Accord ist, wenn er über seinem Grundbasse erscheint, der durch Verwechselung seiner Lage zur Gestaltung mehrerer anderer Accorde Veranlassung geben kann. Ein reiner Accord ist sonach ein ursprünglicher, ein Accord über seinem Grundbasse, und unter den Accorden, welche in diesem Sinne in der Musik rein heissen können, haben die reinste Harmonie zunächst die Dreiklänge, welche bestehen aus den Consonanzen Terz, Quinte und Octave. Kommende Reihe von Accorden enthält daher lauter reine Dreiklänge:



denn alle diese Accorde bestehen aus Terz, Quinte und Octave des unterliegenden Basses. Die Molldreiklänge darunter sind natürlich weniger befriedigend als die Durdreiklänge, weil die kleine Terz, welche sie enthalten, eine noch weniger vollkommene Consonanz ist denn die grosse Terz, welche den Duraccord charakterisirt. Nächst dem Dreiklange können ursprüngliche Accorde sein der Septimenaccord, weil derselbe aus Nichts weiter besteht als aus einem Dreiklange mit zugefügter Septime, und der Nonenaccord, der ein Septimenaccord mit zugefügter None ist. Da auf diese Weise in letzterem ursprünglich zwei Dissonanzen enthalten sind, so hat er

auch die am wenigsten reine Harmonie, was Jeder, der nur ein einigermassen gesundes Ohr hat, sogleich selbst unterscheidet, wenn er den Klang folgender Accorde mit einander vergleicht:



Welcher der Dreiklang, welcher der Septimen- und welcher der Nonenaccord unter denselben ist, lässt, wenn man es auch noch nicht wüsste, sich leicht aus den Ziffern über dem Basse erkennen: $^{5}_{3}$ bedeutet Terz, Quinte = Dreiklang; 7 bedeutet Septime = Septimenaccord, und $^{9}_{7}$ — Septime und None = Nonenaccord. Wenig oder gar nicht rein können in unserem Sinne die Accorde sein, wenn sie durch irgend eine Art von Umkehrung eine andere als diese ursprüngliche Lage erhalten haben, denn bei Beurtheilung der Reinheit einer Harmonie kommt es nicht blos auf das akustische Verhältniss der Intervalle eines Accordes zu seinem Grundtone, sondern auch auf das mathematische Verhältniss, die Lage der Intervalle eines Accordes unter sich an, da diese nicht allein einen wesentlichen Einfluss auf die mehr oder wenigere Consonanz der Töne, wie wir aus voriger Untersuchung uns erinnern, sondern auch, was hier von besonderer Wichtigkeit ist, auf die mehr oder weniger deutliche Wahrnehmung der Töne eines Accordes ausübt, denn — dies kann demnach als feste Regel gelten — je deutlicher man in einem Accorde die verschiedenen Töne, aus denen er besteht, zu unterscheiden vermag, desto weniger reine Harmonie hat derselbe auch. Die erste Umkehrung eines Accordes, wodurch

die Lage seiner Intervalle verändert und so natürlich auch eine andere Wirkung derselben erzielt wird, ist diejenige, aus welcher jene vorhin betrachtete sogenannte weite oder zerstreute Harmonie entsteht. Ich sagte bei dieser Gelegenheit schon, dass die enge Harmonie die ursprünglichste sei und natürlichste Lage ihrer Intervalle enthalte; somit ist die weite Harmonie keine eigentlich ursprüngliche und die Lage ihrer Intervalle keine natürliche. Aber man vergleiche auch einen Accord in weiter Harmonie mit sich selbst, wenn er in enger Harmonie erscheint, und man wird nicht leugnen können, dass dort die einzelnen Intervalle weit entschiedener, weit leichter bemerkbar und deutlicher hervortreten als hier. Weil dies Verhältniss nun stattfindet, ist eine weite Harmonie auch weniger rein zu nennen, als eine enge. Wie ich bereits andeutete, ist die Berücksichtigung dieses wesentlichen Unterschiedes zwischen den Wirkungen der verschiedenen Lage der Intervalle eines Accordes von höchster Wichtigkeit sowohl für den Musiker und Harmoniker überhaupt als den Generalbassspieler insbesondere; ja selbst für den Orgelbauer und Jeden, der sich mehr als gewöhnlich mit der Construction der Orgel beschäftigt, also jeden Organisten, ist dieselbe von grosser Bedeutung, denn neben noch vielen anderen Dingen gründet sich z. B. der Bau guter Mixturen und die Lehre von der guten Registrirung, welche doch wahrlich keinen geringen Theil wahrhaft kunstgemässen Orgelspiels bildet, lediglich auf diesen Unterschied zwischen der Natur und der Wirkung einer weiten und engen Harmonie *). Ein Dreiklang,

*) Ich muss in Wahrheit bedauern, mich hier nicht auf eine weitere Aus- und Durchführung dieses Satzes einlassen zu können, da es eine zu grosse Abschweifung von meinem eigentlichen Gegenstande nöthig machte, welche selbst durch die Tendenz meines Buches nicht entschuldigt werden könnte.

Septimenaccord, oder sonst welch' anderer Accord, besteht, in enger Harmonie dem Namen nach aus ein und denselben Intervallen, als wenn er in weiter Harmonie gebraucht wird, aber wie ungleich entschiedener, und daher energischer tritt seine Harmonie in diesem Falle hervor, als wenn er in jener, freilich an sich reineren Harmonie gebraucht wird. — Eine zweite Umkehrung der Accorde ist die, wodurch nicht blos die Lage ihrer Intervalle, sondern ihre ganze Gestalt auch verändert wird, indem an die Stelle des ursprünglichen oder Grund-Basses ein anderer Ton aus der Harmonie tritt, zu dem nun auch alle noch übrigen Töne derselben ein anderes Intervallen-Verhältniss bilden und bilden müssen. Da ich in einer meiner folgenden Vorlesungen, wo ich von den verschiedenen Bässen einer Harmonie und den mancherlei Accorden rede, auf diesen Gegenstand ausführlicher wieder zurückkomme, so kann ich es hier bei wenigen leisen Andeutungen bewenden lassen. Die nächste unter diesen mag den Process, die eigentliche Beschaffenheit dieser Art von Umkehrung betreffen. Ich sagte oben, dass ein Accord in seiner ursprünglichen, also auch reinen Gestalt erscheine, wenn er mit seinem eigenthümlichen Grundbasse auftrete: was folgt Anderes daraus? als tritt der Accord nicht mit seinem eigenthümlichen Grundbasse auf, so erscheint er nicht allein nicht in seiner ursprünglichen Gestalt, sondern kann auch nicht mehr rein, eine reine Harmonie heissen. Nicht in seiner ursprünglichen Gestalt tritt nun auf diese Weise ein Accord augenblicklich auf, wenn er seinen Grundbass weglässt und an die Stelle desselben einen anderen Ton aus seiner Harmonie setzt, zu welchem die übrigen in dieser zurückbleibenden Töne dann ein anderes Intervall bilden. Der Dreiklang kann auf diese Weise zwei verschiedene Umgestaltungen erhalten, weil er ausser der Octave noch zwei verschiedene Töne in sich schliesst; der Septimenaccord aus gleichem Grunde

drei, und der Nonenaccord vier. Nehmen wir aus dem Dreiklange die Terz in den Bass, wie in dem folgenden Notenbeispiele unter *a*, so bleiben in seiner Harmonie noch zurück die reine Quinte und Octave, aber diese bilden zu jener im Basse liegenden Terz jetzt eine kleine Terz und kleine Sexte, also weit unvollkommenere Consonanzen als jene Quinte und Octave; nehmen wir die Quinte in den Bass (siehe *b*), so bleiben in der eigentlichen Harmonie zurück Terz und Octave, aber diese machen zu jener Quinte jetzt eine Quarte und Sexte aus:



Nehmen wir aus dem Septimenaccorde die Terz in den Bass, wie unten bei *a*, so bleiben in ihm selbst noch zurück Quinte, Septime und Octave, die zu jener nunmehr im Basse liegenden Terz aber eine kleine Terz, verminderte Quinte und kleine Sexte bilden; nehmen wir die Quinte in den Bass, so bleiben in ihm selbst noch übrig Terz, Septime und Octave, welche zu jener Quinte nun (siehe unter *b*) eine kleine Terz, Quarte und Sexte ausmachen; und nehmen wir die Septime in den Bass, wie bei *c*, so bleibt in der Harmonie zwar der reine Dreiklang zurück, aber die Intervalle dieses reinen Dreiklangs machen zu jener jetzt im Basse liegenden Septime eine Secunde, grosse Quarte und Sexte, also weit weniger consonirende Intervalle als Terz, Quinte und Octave aus:



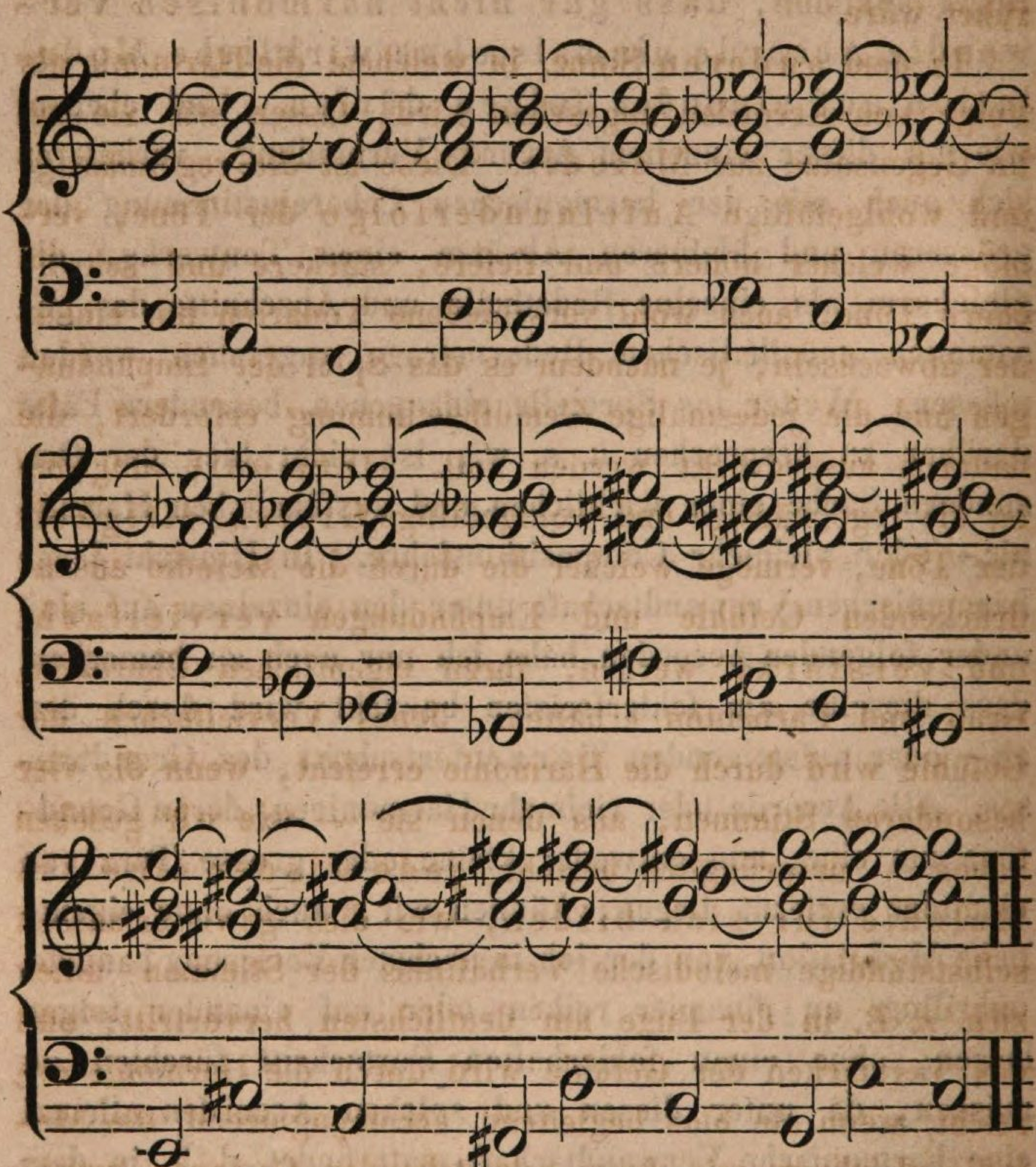
Nehmen wir aus dem Nonenaccorde, wie auch ohne Beispiel jetzt leicht einzusehen, die Terz in den Bass, so bleiben in ihm selbst zurück reine Quinte, Septime und None, welche zu jener Terz aber jetzt ausmachen eine verminderte Quinte, kleine Sexte und Septime; nehmen wir die Quinte in den Bass, so bleiben in dem Accorde selbst zurück grosse Terz, Septime und None, die zu jener Quinte jetzt aber eine verminderte Terz, Quinte und Sexte ausmachen; nehmen wir die Septime in den Bass, so bleiben in der Harmonie zurück Terz, Quinte und None, diese bilden zu jener Septime aber eine Terz, verminderte Quarte und Sexte; und nehmen wir endlich die None selbst in den Bass, so bleiben in dem Accorde zwar zurück Terz, Quinte und Septime, diese machen zu ihrem jetzigen Basse aber aus eine Secunde, Quarte und kleine Sexte. Nichts ist natürlicher, als dass alle diese, durch solche Umgestaltungen der ursprünglichen Accorde gebildeten Harmonieen keine r e i n e, in unserem Sinne des Worts nämlich, mehr sein können, auch abgesehen selbst noch davon, dass dieselben ihr eigentlichstes Fundament, ihren Erzeuger, ihren ursprünglichen Bass nicht mehr besitzen, welcher Verlust eine volle Befriedigung ihres Klanges ebenfalls ganz unmöglich macht. In der Kunstsprache nennt man diese Art der Umgestaltung der Accorde U m k e h r u n g, indem der Accord, als ein Ganzes, ein Körper für sich betrachtet, dadurch

gleichsam völlig umgekehrt, auf eine andere Grundlage (Bass) gestellt wird. Natürlich ist auch, dass durch diese völlige Umkehrung des Accordes ein noch weit mehr entschieden verwischender Einfluss auf die Reinheit (ich sage nochmals: in unserem Sinne hier) der Harmonie geübt werden muss, als durch die blosse Verwechselung und Vertauschung der Stimmen, die Verkehrung der Intervalle in demselben, wodurch eine grössere Ausdehnung des Klanges blos auf ein und derselben Grundlage erzielt wird.

Die dritte und letzte Bedeutung endlich, in welcher wir das Wort Harmonie zu verstehen haben, ist zunächst die, in welcher dasselbe auch ausserhalb der Musik, im gewöhnlichen Leben, gebraucht wird. Sie ist hier jede Art der Einstimmung oder des Zusammenhangs unter den einzelnen Theilen eines Ganzen, die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Und es gilt daher auch in der Musik bei dieser Art der Harmonie das Gesetz der rhythmisch wahren Verbindung. Die Besitzer meiner Aesthetik möchte ich ersuchen, hier das nachzulesen, was ich sowohl im ersten als zweiten Theile derselben über Schönheit der Bewegung und den Rhythmus in der Musik niedergelegt habe. Alle Sprünge, die nicht geregelt dem rhythmischen Leben der auszudrückenden Psyche entsprechen, sind Fehler und müssen vermieden werden. Leidet die insgemein als feststehende Regel angenommene Verwandtschaft in der Folge der Harmonieen, kurzweg harmonische Verwandtschaft genannt, nach welcher unter den auf einander folgenden Accorden, immer von dem einen auf den andern, eine Tonverwandtschaft, Tongleichheit stattfinden muss, die darin besteht, dass in einem Accorde stets zwei, wenigstens ein wesentlich ihm angehörender Ton vorkommt, der auch in dem vorhergehenden Accorde als solcher vorhanden war, — ich sage, leidet diese Regel hie und da auch, je nach Umständen und Beschaffenheit der auszudrückenden Idee, einige Aus-

nahmen, so sind selbst diese Ausnahmen doch durchaus streng nach ihrem ersten Sinne geordnet und somit einer rhythmischen Begründung unterworfen. Man kann dreist als Regel annehmen, und thut, wenn man sicher sein will gegen alle Verirrungen, um so besser, wenn man als Regel annimmt, dass gar nicht harmonisch verwandte Accorde niemals ohne wirkliche Modulation auf einander folgen dürfen. Und ebenso, wie mit dieser einzelnen Accord-Verbindung, verhält es sich auch mit der harmonischen Uebereinstimmung der grösseren und kleineren Absätze eines Tonwerks, die gleichsam als einzelne Redetheile und Abschnitte des gesammten musikalischen Redevortrags angesehen werden müssen. Weiter ins Specielle einzugehen, besondere Fälle darüber zu besprechen u. s. w., ist nicht hier der Ort, sondern Sache einer wirklichen und ausführlichen Harmonie- oder vielmehr Compositionslehre. In Hinsicht jener harmonischen Verwandtschaft unter den einzelnen auf einander folgenden Accorden habe ich nur noch zu bemerken, dass dieselbe am fehlerfreisten bewirkt wird durch den ab- oder aufsteigenden Terzenfortschritt des Grundbasses. Alle Accorde oder vielmehr Harmonieen, deren Grundtöne um eine, nun entweder kleine oder grosse Terz von einander entfernt liegen, können wir, auch ohne eigentliche Modulation, von der ich in nächster Vorlesung handele, unbedingt an einander reihen oder auf einander folgen lassen, ohne einen fehlerhaften Fortschritt fürchten zu müssen, da unter diesen und solchen Accorden allemal eine harmonische Verwandtschaft statt findet, d. h. in dem einen Accorde stets ein oder zwei wesentliche Töne vorhanden sind, welche auch in dem vorhergehenden als solche gehört wurden; ja, setzen wir eine solche terzenweise Fortschreitung des Basses fort, und zwar dergestalt, dass derselbe wechselsweise das einemal eine grosse, das anderemal eine kleine Terz fällt, so können wir auf diese

Weise die Dreiklänge aller Tonarten an einander reihen, und kommen endlich wieder auf den Punkt zurück, von welchem wir ausgingen, also einen harmonischen Kreis durch alle vier und zwanzig Tonarten machen, wie ich sofort praktisch beweise:



Wir gelangen auf diese Weise immer von einer Durtonart zu ihrer parallelen Molltonart, von da wieder zu einer Durtonart u. s. w. Der Bass schritt erst eine kleine, dann eine grosse, dann wieder eine kleine, und wieder eine grosse etc. Terz tiefer. Die Bindebogen zwischen den Accorden zeigen deutlich genug an, dass allemal zwei

neben einander stehende Accorde auch zwei unter sich gleiche Töne enthalten. Mit dem Accord *C*-Dur fängt die Reihe an und mit dem Accord *C*-Dur endigt sie, vollkommen folgerichtig, auch, und keine Tonart existirt in der musikalischen Praxis, die nicht in der Reihe berührt wäre.

In dem anderen Sinne, in welchem die Harmonie als Folge von Accorden angesehen wird, fassen wir sie auf im Gegensatze zur Melodie. Diese ist die regelmässige und wohlgefällige Aufeinanderfolge der Töne, vermöge welcher höhere und tiefere, stärkere und schwächere Töne, auch wohl verschiedene Tonarten mit einander abwechseln, je nachdem es das Spiel der Empfindungen und die jedesmalige Gemüthsstimmung erfordert, die dadurch ausgedrückt werden soll. Harmonie hingegen ist die regelmässige und wohlgefällige Gleichzeitigkeit der Töne, vermöge welcher die durch die Melodie auszudrückenden Gefühle und Empfindungen vervielfacht und verstärkt werden, ihren eigentlichen Charakter, Grad und Farbenton erhalten. Jenes Vervielfachen der Gefühle wird durch die Harmonie erreicht, wenn die vier besonderen Stimmen, aus denen sie — wie wir gesehen haben — ursprünglich besteht, jede wieder eine Art Melodie für sich bilden, wie dies gewissermassen selbstständige melodische Verhältniss der Stimmen unter sich z. B. in der Fuge am deutlichsten hervortritt; und das Verstärken der Gefühle wird durch die Harmonie erreicht, wenn sie blos begleitend, accompagnirend, die Melodie gleichsam mit einem schmückenden Gewande umgebend, erscheint. Erstaunlich, ungemessen ist die Weite des Feldes, das sich hier dem musikalischen Denker zur Forschung eröffnet, das nach allen seinen mannigfaltigen Richtungen hin zu durchlaufen, aber ebenfalls nicht unsere Aufgabe, wenigstens an diesem Orte, ist. Ich machte einen darauf hinausgehenden Versuch in meiner Aesthe-

tik*): doch die äussersten Gränzen, welche das Gebiet selbst sich absteckt, sind schwer zu berühren, und nur wie durch ein unendliches Firmament können wir unser Auge über seine schönen Flächen hinkreisen lassen. Der Verständige sieht übrigens sogleich auch, wie auf jenem ästhetischen Grundcharakter der Melodie und Harmonie das ganze grosse Gebäude der musikalischen Tonsetzkunst beruht, und wie ganz ungeeignet und überflüssig für eine kunstwissenschaftliche Untersuchung die Frage ist, die wohl zum öfteren schon und selbst von sonst tüchtigen Musikgelehrten aufgeworfen wurde: ob in der That die Harmonie ursprünglich zur Musik nothwendig sei? — Die Frage kommt mir vor, als wollte man zweifeln, dass zur Nahrung des Menschen noch etwas Anderes nothwendig sei denn Brod und Wasser. Die Harmonie bildet einen nicht minder wesentlichen Theil der Musik, als Wasser und Brod die Grundelemente aller menschlichen Nahrungsmittel sind; die Harmonie verstärkt und vermannigfaltigt die Wirkungen der Melodie, und Mannigfaltigkeit in der Einheit ist eins der höchsten Gesetze in aller ästhetischen Kunst. Wohl kann die Melodie an sich schon viel Mannigfaltiges haben, doch sind es immer nur Veränderungen, Modulationen und Modificationen ein und desselben Gefühls, die in ihr zur Darstellung kommen können, kaum dass ein Verwandtes oder Gepaartes noch hinzutritt; das eigentlich Verschiedenartige, den Contrast, dessen Reize oft von so allmächtiger Wirkung sind, die Association unter sich fremder Ideen und Empfindungen, die höchste ästhetische Schönheit eines psychisch begründeten Wechsels, — das Alles auszudrücken ist allein nur möglich und Gegenstand der harmonischen Musik. Hieraus beantwortet sich denn auch die

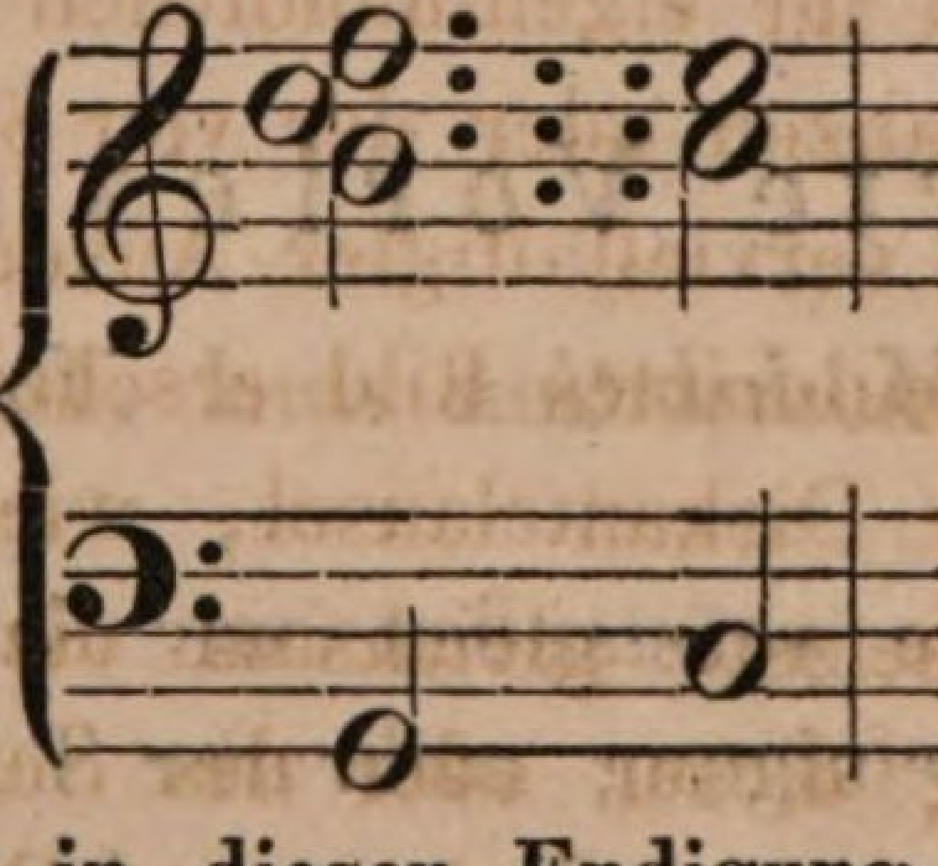
*) Vergl. daselbst besonders Thl. 2. Abschn. 1. *B.*, wo von dem Ausdrucke in der Musik die Rede ist.

fernere Frage von selbst: welcher Theil unserer Musik der wichtigere sei, Melodie oder Harmonie? — Die Geschichte, welche von Vielen dabei zum Zeugen aufgerufen wird, kann hier Nichts beweisen. Natürlich musste der Mensch erst Töne an einander reihen, ehe er sie harmonisch zusammensetzen konnte, eben wie zuvor Buchstaben da sein mussten, ehe man Worte zu schreiben vermochte. Gab doch auch der Vögel Gesang und des Menschen eigene Tonsprache natürlich wohl früher zur Bildung einer Melodie Veranlassung, als die Speculation sich in grössere und massenhaftere Tonverknüpfung einliess. Allein dass um des Alters willen und nur um dieses willen eine Sache (hier die Melodie) wichtiger sei als die andere, die jüngere, kann nirgends in der Welt, bei keinerlei Vergleich, also auch hier nicht, bei Schätzung des Werthes der Melodie und Harmonie für die Tonkunst, als allgemeiner Grundsatz gelten. Hierbei leiten tiefere, bedeutsamere Gründe: die Kräftigkeit des musikalischen Ausdrucksmittels. Allerdings ist es nicht schlechterdings nothwendig zur Erzeugung eines Tonstücks, dass mehrere Töne zugleich, wohl aber, dass mehrere Töne nach einander gehört werden, wenn auch nicht gerade viele, und Rousseau's bekannter dreitöniger Gesang liefert einen herrlichen Beweis dafür. Eine wesentliche Grundbedingung eines schönen Tonstücks bleibt allerdings die Melodie; nicht minder wichtig jedoch ist die Harmonie. Sie hebt und belebt die Melodie, indem die begleitenden Töne sie gleichsam forttragen und ihren Eindruck auf das Gemüth verstärken; und wie die Zeichnung in der Malerei ein lebenleeres Linienspiel ist ohne Färbung, so die Melodie eine der menschlichen Seele oft nur dunkle, wenn auch sinngefällige, ätherische Tonwelle ohne die lebenskräftige Harmonie. Ein nicht minder unverzeihlicher Fehler als es ist, über die Harmonie die Melodie zu vernachlässigen oder diese durch Ueberfüllung jener gleichsam zu er-

sticken, ist es auch, wenn jene unter dieser ganz bedeutungslos verloren geht. Beide, Melodie und Harmonie, müssen gewissermassen Hand in Hand gehen, die eine die andere aufwägend und hebend, wie das Genie, das in der Regel in der Schönheit der Melodie sich offenbart, gehoben wird und seine eigentlichste Kräftigkeit erlangt durch die Wissenschaft, das Studium, das die Harmonie erfindet, und wie der Geschmack, der sich in der Harmonie offenbart, wohl ohne Genie sein kann, dieses aber wirksam erst ins Leben einführt. Das ergiebt sich auch aus einer nur einigermassen gründlichen Untersuchung des Charakters der vier Stimmen, aus denen ursprünglich eine Harmonie besteht. Betrachten wir z. B. nur den einfachen Schlussfall in einem Tonstücke. Wie überall bilden auch hier Sopran, Alt, Tenor und Bass jeder eine Melodie von ganz besonderem Effecte, der natürlich hauptsächlich aus dem Accorde mit der Hauptseptime entsteht. Die verschiedenen Intervalle dieses Accordes haben in ihrer Fortschreitung jedes eine sprechende Eigenthümlichkeit, und da wir jedes derselben im Allgemeinen an eine besondere Stimme gebunden finden, so giebt dies jeder Stimme auch einen ihr eigenthümlichen Charakter, der bei Betrachtung des Ganzen oder der vier Stimmen zusammengenommen als ein vervielfältigter Ausdruck, als ein mannigfaltiges, schön colorirtes Bild erscheint, in welchem die Hauptmelodie oder Diskantclausel, wie die Schlussformel der Oberstimme heisst, gleichsam die Grundlinie bildet. Die Fortschreitung dieser oder des Soprans geht nämlich von genanntem Accorde geradezu zur Octave des folgenden Tonica-Dreiklangs, diese mag darauf zur Terz empor- oder zur Quinte hinabsteigen; der Alt bleibt an seiner Stelle und wird zur Quinte oder er geht ebenfalls zur Octave über; der Tenor schreitet geradezu von der Septime hinab oder von der Quinte hinauf zur Terz, und der Bass endlich bewegt sich unmittelbar von der Dominante zur Tonica:



Diese Schlussformel gehört einer jeden der vier Stimmen als charakteristisch an, und findet sie nicht statt, so ist der ganze Schluss auch nicht befriedigend. Vertauschen z. B. Tenor und Sopran ihre Weisen, so dass jener von der Terz zur Octave hinauf- und dieser von der Septime zur Terz hinabschreitet:



so wird Niemand in dieser Endigung eine vollkommene Befriedigung finden, vielmehr Jedermann noch Accorde erwarten, die geeignet sind, das Ohr und Gemüth in eine volle Ruhe zu setzen, was jene erste Art zu schliessen hinlänglich thut. Die Ursache von dieser Verschiedenheit der Stimmclauseln liegt in der Verschiedenheit des Grades der Reinheit der Intervalle, und dann in dem Vorherrschen

der Oberstimme vor den übrigen Stimmen. Trägt die Oberstimme Quinte und Octave vor, so muss der Schluss wohl ein vollkommener sein, weil Quinte und Octave die vollkommensten Consonanzen sind; trägt sie aber Septime und Terz vor, so kann bei ihrem vorherrschenden Einflusse natürlich auch die Wirkung keine vollkommen befriedigende sein, weil die Septime eine Dissonanz und die Terz niemals eine vollkommene Consonanz ist. Ebenso ist es, wenn vielleicht Alt und Sopran ihre Stellen in dem Schlusse wechseln, oder Alt und Tenor, und jener entweder von der Terz zur Octave oder von der Septime zur Terz fortschreitet. Doch damit komme ich wieder auf frühere Sachen zurück, da solcher Wechsel nur geschehen kann bei weiter oder ausgedehnter Gestaltung der Harmonie, und mit dieser bereits völlig vertraut, kann ich meinen Vortrag schliessen, in welchem ich Nichts wollte, als eine für unseren Hauptzweck so sehr nöthige allgemeine Uebersicht geben über das ganze Wesen der musikalischen Harmonie, Einzelnheiten für spätere Betrachtungen aufsparend.

Vierte Vorlesung.

Von der Modulation und Ausweichung.

Unter Harmonie verstanden wir laut meines letzten Vortrags: die Vereinigung mehrerer Töne zu einem Accorde, dann das Zusammenfliessen mehrerer Töne in einen oder deren inneren Zusammenhang, und endlich das übereinstimmende Verhältniss unter denjenigen verschiedenen Accorden, welche in ihrer Aufeinanderfolge ein vollkommen harmonisches Ganze bilden. Eins der Hauptresultate der weiteren Untersuchung dieser Sätze war, dass nur diejenigen ursprünglichen Accorde, d. h. Dreiklänge der ver-

schiedenen Tonarten, sich zu letzterem Zwecke unmittelbar an einander reihen lassen, welche mit einander harmonisch verwandt sind, d. h. einen oder noch lieber zwei zu ihnen wesentlich gehörende Töne mit einander gemein haben, alle sonstigen, nicht auf diese Weise mit einander verwandte Accorde oder besser Tonarten aber nur mittelst Modulation (wie ich mich dort ausdrückte, hätte aber eigentlich heissen sollen: Ausweichung) mit einander verbunden werden können, damit ein rhythmisches Princip sich unter den verschiedenen Harmonieen, die ein Tonstück bilden, geltend macht, Fluss in den Harmonieen herrscht. — Was ist nun Modulation und Ausweichung? — Gewöhnlich werden die Ausdrücke Modulation, Ausweichung und Uebergang als gleichbedeutend, homogen und synonim in der Musik gebraucht, aber sie sind es, genau genommen, nicht. Das lateinische Wort *modulari*, von welchem das germanisirte Modulation abstammt, heisst: abmessen, gehörig einrichten, reguliren. Daher ist denn Modulation in der Musik zunächst auch die Abgemessenheit und Anordnung des ganzen Tongewebes eines Musikstücks. Diese Abgemessenheit kann aber nur bestehen in einer schicklichen Anordnung der unter sich nach allen Seiten hin verschiedenen Töne, aus welchen ein Tonstück besteht, und so versteht man denn unter Modulation im engeren Sinne diejenige Tonführung, bei welcher ein musikalisches Stück sich aus einer Tonart in die andere bewegt und zuletzt doch wieder in die erste Grundtonart zurückkehrt. Modulation ist die Kunst, den Gesang und die Harmonie mittelst schicklicher Ausweichungen aus dem Haupttone durch andere Tonarten und Töne durchzuführen, ohne den Punkt und Faden zu verlieren, von welchem man und an welchem man ausging, um dahin wieder zurückkehren zu können: ein Hauptmittel, bei aller Einheit doch dem Ganzen des Tonstücks auch grosse und schöne Mannigfaltigkeit zu geben, welches

auch der erste und höchste Zweck aller Modulation ist. Daraus sieht man, dass auch in rein harmonischer Beziehung zwischen dieser und der eigentlichen Ausweichung ein Unterschied statt findet. Ausweichung ist die Art und Weise, wie die Modulation aus einer Tonart in die andere geschieht; gegen einander betrachtet verhalten sich Modulation und Ausweichung also gewissermassen wie Seele und Leib, Geist und Körper, oder besser Zweck und Mittel. Mit mehr Recht als diese beiden Ausdrücke lassen sich Ausweichung und Uebergang in einem gleichen Sinne gebrauchen, denn will man auch unter diesen beiden einen Unterschied machen, so besteht derselbe nur darin, dass man unter Uebergang eine Modulation versteht, die geschieht, um in der erreichten Tonart nun auch zu bleiben. Halten wir uns aber nicht bei einem leeren Wortstreite auf, sondern an die Sache selbst.

Jenes allgemeine Kunstgesetz der Einheit in schöner Mannigfaltigkeit nun — um zuvörderst über das Wesen der Modulation für sich noch Einiges zuzufügen — erzeugt in seiner Rückwirkung auf die Mittel auch gewisse Regeln für das Moduliren in einem Tonstücke, die, obschon zunächst der Erfahrung entnommen, doch auch *a priori* sich geltend machen. So besteht auch in ganz kurzen Tonstücken, die nur einen Satz haben, oder auch in langen Tonstücken, wo man eine Zeitlang im Haupttone bleibt, eine gute Modulation nur darin, dass man mit gehöriger Abwechselung und Mannigfaltigkeit Melodie und Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortsetzt und am Ende darin schliesst. Dazu ist erforderlich, dass gleich im Anfange der Accord durch den Klang seiner wesentlichsten Intervalle (Terz, Quinte und Octave) dem Ohre deutlich gemacht wird, und dann, dass der Gesang, so wie die Harmonie, durch Töne der angenommenen Tonleiter durchgeführt, hingegen keine derselben fremde Töne, weder in der Melodie noch in der

Harmonie, gehört werden. Eine Mannigfaltigkeit von Accorden ist aber gleichwohl dabei nothwendig, sonst empfindet das Ohr keine Abwechselung, und man darf auch nicht, ehe das Stück oder dessen erster Abschnitt beendigt ist, wieder in den Hauptton zurückkehren. Die Regel, dass man keine leiterfremden Töne hören lassen dürfe, muss aber so verstanden werden, dass dieselben keine neue Tonarten begründen oder vorbereiten wollen, sondern nur als durchgehende, zufällige, blos verzierende Töne erscheinen, und dass die Tonarten, auf welche sie hindeuten oder denen sie angehören, mit der Haupttonart noch einige Verwandtschaft haben. In solcher Art und solchem Falle dürfen auch leiterfremde Töne vorkommen. Man kann also in *C*-Dur z. B. wohl *gis* hören lassen oder *fis*, weil *A*-Moll und *G*-Dur, welche sich eben durch diese Töne von *C*-Dur unterscheiden, mit diesem nahe verwandte Tonarten sind. Bei längeren Tonstücken, in welchen die Modulation in ganz leiterfremde Tonarten überführt und hier auch länger verweilt, um eben dem Ganzen die nöthige Mannigfaltigkeit zu geben, erfordert dieselbe zunächst gründliche Kenntniss der Harmonie und der Gesetze der Ausweichung. Dann muss hier auch, um des Zweckes willen, die Natur, der ganze Charakter des Tonstücks in Betracht gezogen und überhaupt reiflich erwogen werden, ob die Modulation blos eine gefällige Mannigfaltigkeit oder Abwechselung zur Absicht haben, oder ob sie zur Unterstützung und Erreichung eines grossen, kühnen Ausdrucks dienen soll. Das Ergebniss dieser Betrachtung ist der Maassstab der Art und des ganzen Charakters der Modulation: ob der Tonsetzer sich weit von dem Hauptone entfernen darf oder sich in dessen Nähe halten muss, und ob jenes urplötzlich, schnell und länger verweilend, oder erst nach und nach, und dann nur auf kurze Zeit u. s. w. Denn die Ausweichungen in andere Tonarten sind eins der wichtigsten und wirksamsten Hülfsmittel des

musikalischen Ausdrucks, ohne jene Kenntnisse aber, zu welchen endlich auch noch ein Vertrautsein mit dem psychischen Charakter der einzelnen Tonarten gehört, und ohne ein richtiges und scharfes Judiz in der Sache wird es nie ganz zum Zwecke führen. In Stücken von sanftem, ruhigem Charakter z. B. kann es niemals wohlgethan sein, so oft auszuweichen als in denen, welche ungestüme und heftige Leidenschaften ausdrücken sollen. Wo Alles, was zum Ausdrucke gehört, beobachtet wird, muss die Modulation auch dergestalt durch den Ausdruck bestimmt werden, dass jeder einzelne melodische Gedanke in dem Tone vorkommt, der sich am besten für ihn schickt. Es ist einer der schwersten Theile der Kunst, in der Modulation stets untadelhaft zu sein, und gleichwohl fehlte es uns immer noch an einer vollständigen Theorie der Modulationskunst, d. h. vom ästhetischen Gesichtspunkte aus betrachtet, bis ich in meinem mehrfach angezogenen Werke, der Aesthetik der Tonkunst, dem Mangel wenigstens in Etwas abzuhelfen versuchte. Hier kann begreiflich nicht weiter die Rede davon sein, sondern geht ein solches Studium mehr dem Tonsetzer oder Tondichter an; doch das noch ist sehr wichtig auch für den blossen Generalbassisten zu wissen, wie eine Modulation geschieht, und ich schreite daher sofort auf den zweiten Haupttheil unserer heutigen Betrachtung, der Ausweichung insbesondere, zu.

Ausweichen oder auch übergehen heisst in der Musik, eine Tonart — den Ton- und Harmonienkreis einer Tonart mit dem einer anderen vertauschen, z. B. die Töne und Accorde von *C*-Dur mit denen von *G*-Dur etc. Zu einem solchen Uebertritt hat man nun aber nicht nöthig, alle Töne und alle Accorde der beiden Tonarten anzugeben, sondern nur diejenigen, welche die eine von der andern — die neu zu ergreifende Tonart von der bisherigen — oder auch von allen übrigen zugleich unter-

scheiden; bei einem Uebergange von *C*-Dur nach *G*-Dur — um das Beispiel beizubehalten — wird es zunächst nur auf den einen Ton ankommen, der beide Tonarten von einander unterscheidet, nämlich auf *fis*. Ein solch' unterscheidender Ton ist bisher Leitton, auch charakteristischer Ton genannt worden, weil er gewissermassen überleitet in die folgende Tonart oder deren Grundton *). Indess können zwei zu verbindende Tonleitern sich auch in mehreren Tönen unterscheiden, z. B. *A*-Dur von *C*-Dur durch die Töne *fis*, *cis* und *gis*. Schon *fis* und *cis* sind nicht mehr in *C*-Dur einheimisch; aber sie gehören eben sowohl, ersteres dem *G*- und *D*-Dur, letzteres dem *D*-Dur an als dem *A*-Dur. Sicheres Kennzeichen der neuen Tonart kann also nur der zuletzt eingetretene Ton sein, das *gis*. Allein bald gewahren wir, dass überhaupt kein einzelner Ton ein sicheres Zeichen dieser Art genannt werden kann, denn jeder fremde Ton kann, wie wir früher bereits erfuhren, auch als Durchgang, Verzierung etc., kurz als ein blos zufälliger, gar nicht dem wesentlichen Inhalte des Tonsatzes angehöriger Ton auftreten. Hiermit erscheint also das Kennzeichen der Leittöne überhaupt als unzureichend; nur eine Harmonie, welche die neue Tonart von der alten, oder sogar von jeder anderen Tonart unterscheidet, kann Kennzeichen und Mittel zugleich der Ausweichung sein; und unter allen Accorden ist es zunächst der Septimenaccord auf der Dominante**) (Dominantenaccord), der als vollkommenes Kennzeichen seiner Tonart

*) Dieser Leitton ist in allen Tonarten jedesmal die grosse Septime oder der um einen halben Ton unter dem Grundton liegende Ton: der Leitton von *d* ist *cis*, von *h*-*ais*, von *e*-*dis*, von *f*-*e*, von *es*-*d* u. s. w.

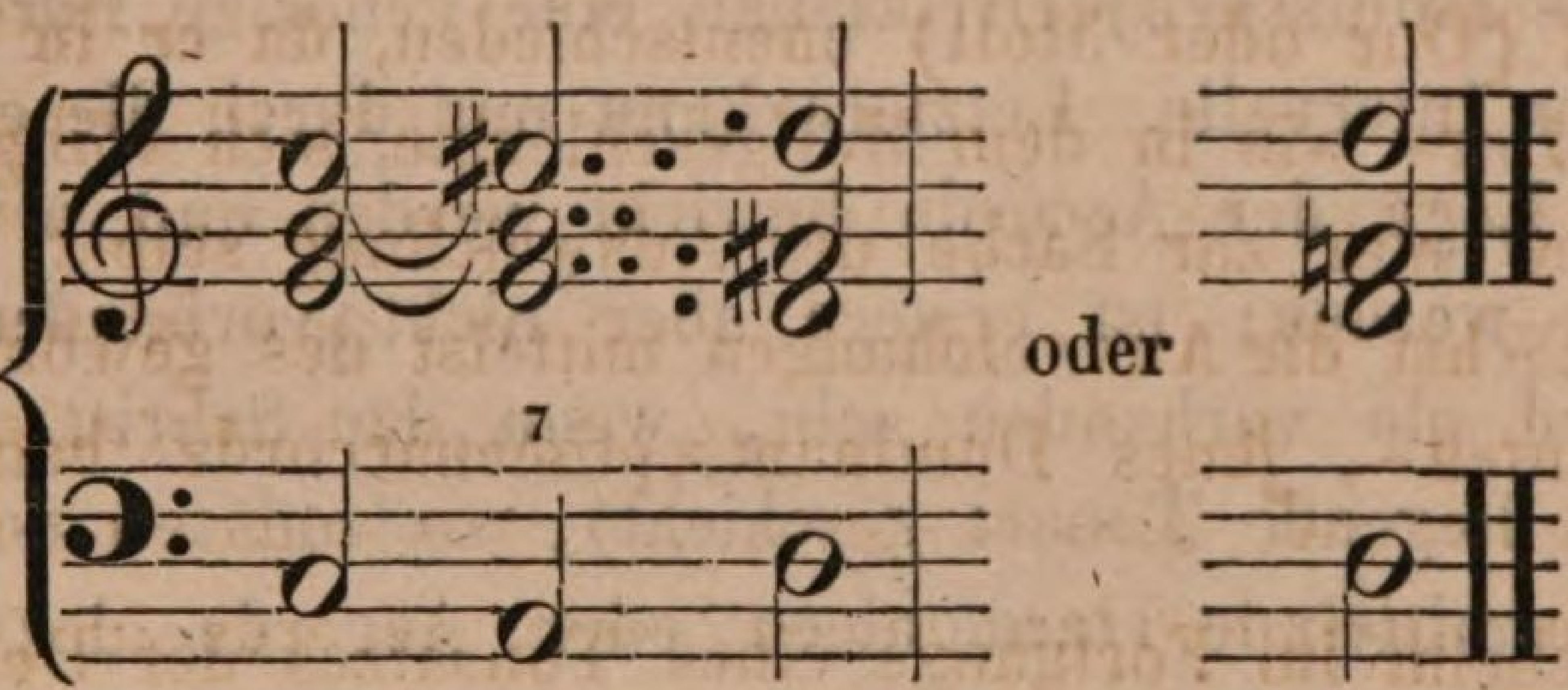
**) Dominante ist allemal die reine Quinte von einem Grundton, der Tonica heisst, oder der fünfte Ton der Leiter dieser Tonica, welche der erste Ton einer Leiter ist.

dienen kann, denn er kommt in keiner anderen Tonart vor, kann in keiner anderen Tonart mit deren Tönen gleich gebildet werden. Der Dominantenaccord*) von *C* z. B. *g-h-d-f* kann nur in der Tonart *C* vorkommen, nicht aber vielleicht in *G*, wo kein *f* existirt, sondern *fis*. Dieses *fis* aber bleibt allen ferneren Tonarten mit erhöhten Tönen eigen, und es kann also in keiner anderen Tonart auch der Accord *g-h-d-f* statt finden. Eben so wenig könnte man ihn in *F* bilden, denn hier ist kein *h*, sondern *b*, und dieses *b* bleibt Eigenthum aller ferneren Tonarten mit erniedrigten Tönen. Gleicher Beweis ist natürlich von den Dominantenaccorden jeder anderen Tonart zu führen, denn was bei Einem hier gilt, kann nicht anders als auch bei Allem gelten. Noch Eins ist von diesem Dominantenaccorde voraus zu merken: er zeigt zwar auf das Bestimmteste die Tonart an, lässt aber das Tongeschlecht (Dur oder Moll) unentschieden, da er in beiden, in dem Dur- wie in dem Mollgeschlechte, sich völlig gleich ist. Und nun zur Sache der Ausweichung selbst, wobei wir zunächst die Ausweichungen mittelst des gewöhnlichen Dominanten-, jenes Dominantseptimenaccords betrachten wollen.

Erscheint im Fortgange eines Tonsatzes der Dominantenaccord einer neuen Tonart, so ist er das sichere Zeichen, dass die Modulation sich in dieselbe gewendet hat. Wollen wir also umgekehrt in einen neuen Ton oder eine neue Tonart ausweichen (übergehen), so führen wir dessen Dominantenaccord ein. Dies muss nun aber völlig kunstgerecht geschehen, also ohne fehlerhafte Fort-

*) Aus welchen Tönen ein Dominanten- oder Septimenaccord besteht, habe ich in meinem vorigen Vortrage bereits gezeigt: aus den Tönen des Dreiklangs (Terz, Quinte und Octave) nebst der kleinen Septime über dem angenommenen Grundtone.

schreitung, dann in regelmässigem Zusammenhange mit der vorhergehenden Harmonie, und endlich im Sinne der Composition, der nun auch solcher Art sein kann, dass er von dem Gesetze des regelmässigen Zusammenhanges der Harmonie entbindet. Von der Fortschreitung des Dominantenaccordes sprach ich schon am Schlusse meiner letzten Vorlesung*), so auch haben wir in dieser den nöthigen Zusammenhang der Harmonie hinreichend kennen gelernt, denn es besteht solcher in nichts Anderem als jener harmonischen Verwandtschaft der Accorde unter einander. Soll demnach z. B. von *C* nach *D* ausgewichen werden, so bedarf es dazu nur einer nach obigen Bedingungen eingerichteten Einführung des Dominantenaccordes von *D*, welcher ist der Dreiklang nebst kleiner oder Haupt-Septime von *A*, als fünftem Tone der Leiter von *D*:



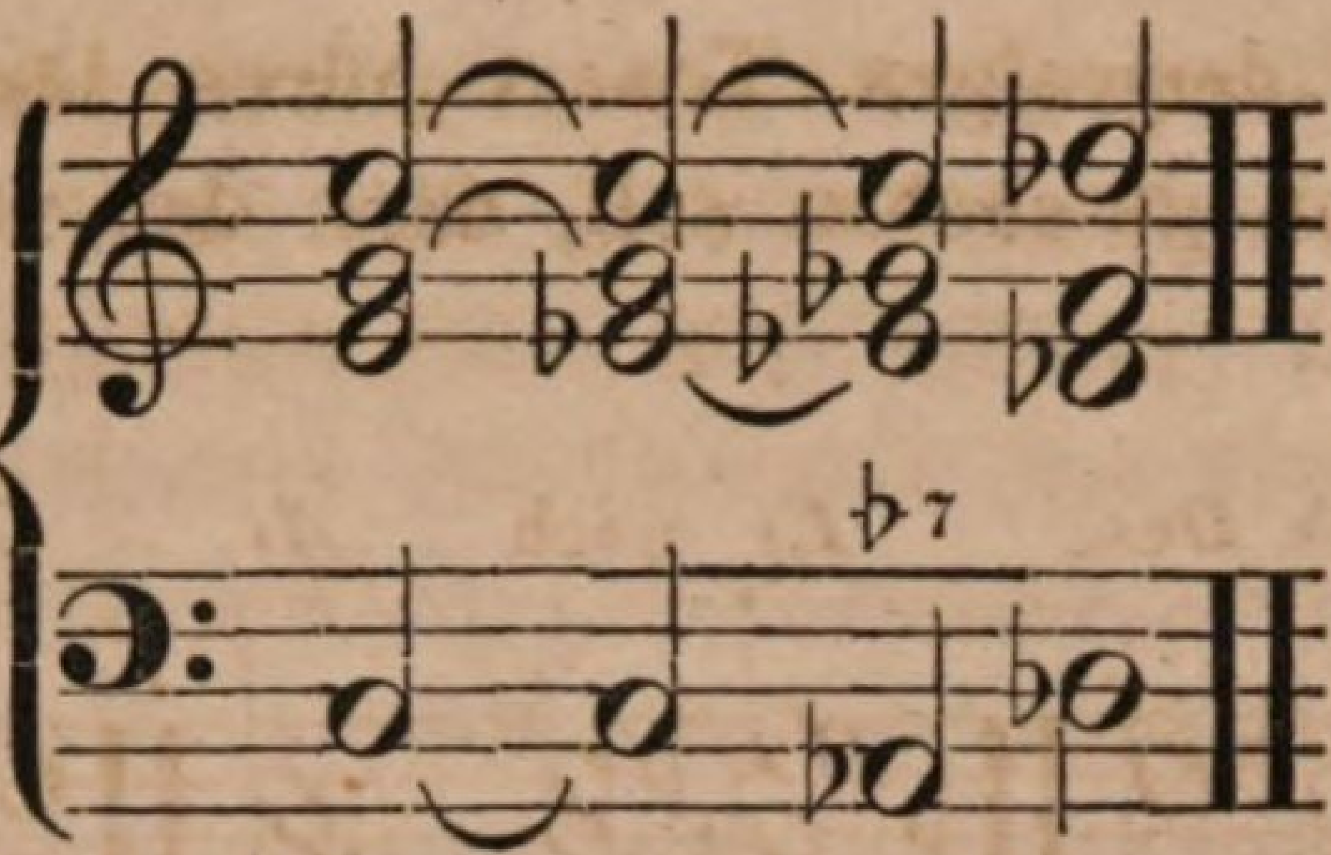
Sowohl die Verwandtschaft zwischen dem *C*- und *A*-Accorde ist richtig, wie die Bogen zwischen den Noten andeuten, als der Fortschritt der Intervalle des Dominantenaccords zu denen des Tonicadreiklangs, wie die Punkte zwischen den Noten anzeigen. Das einfache, mechanische Verfahren für jede solche Ausweichung ist sonach, dass man nach dem letzten Accorde der bisherigen den Domi-

*) Die Terz des Dominantenaccordes steigt zur Octave des folgenden Tonicadreiklangs, die Septime zur Terz, die Quinte kann steigen oder fallen, und die Octave bleibt liegen und wird zur Quinte.

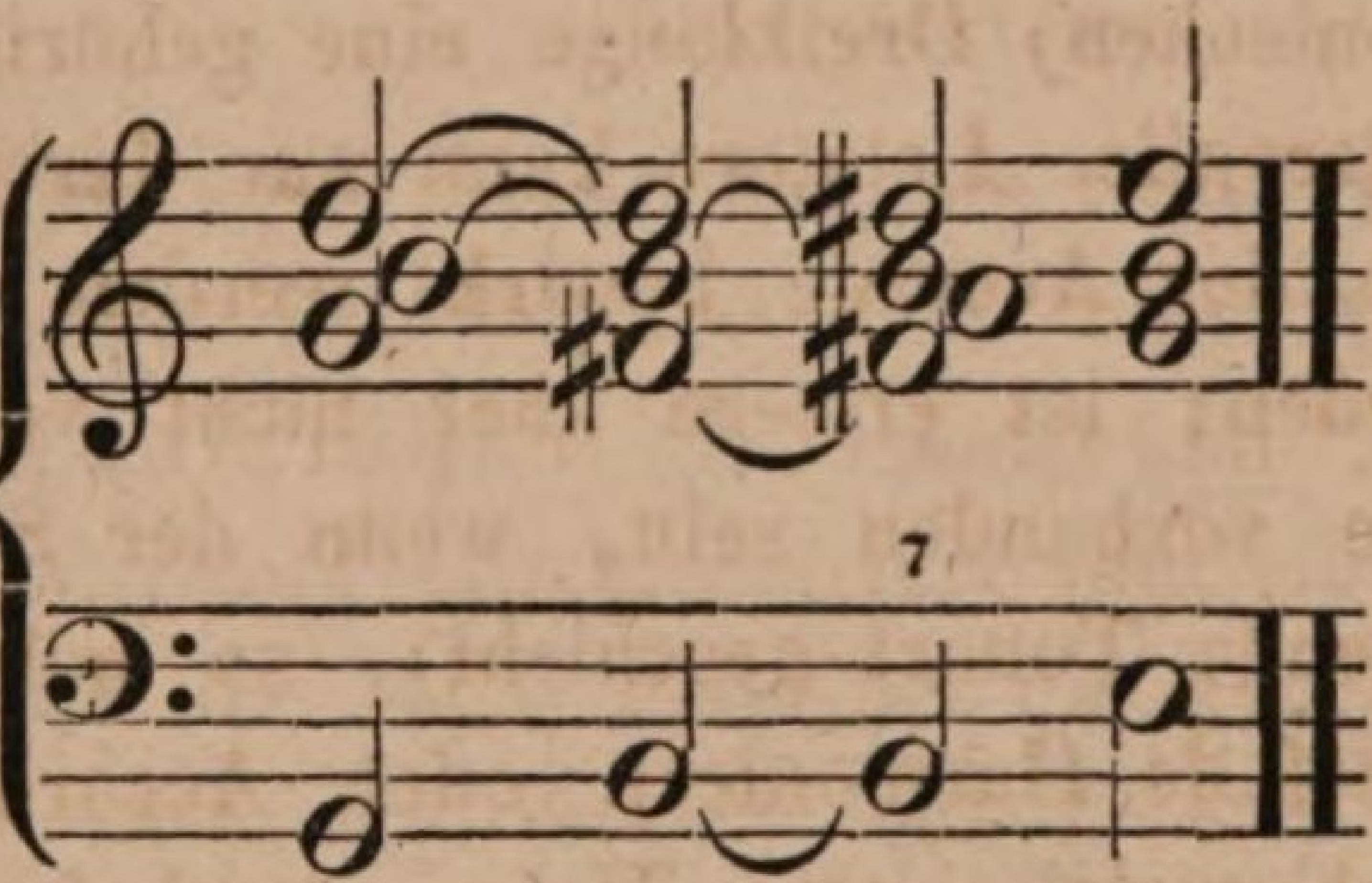
nantenaccord derjenigen Tonart hören lässt, zu welcher die Modulation geschehen soll, dann den Dreiklang dieser Tonart selbst:



und nun prüft, ob zwischen dem Accorde, von welchem man dabei ausgeht, und dem folgenden Dominantenaccorde die gesetzliche harmonische Verwandtschaft statt findet, und zwischen dem Dominantenaccorde und dem folgenden Tonica- (tonischen) Dreiklange eine gehörige Fortschreitung der Intervalle. Letztere kann nur durch die entsprechende Lage der Accorde bewirkt werden und muss so bewirkt werden; ist erstere aber nicht vorhanden (und sie wird nie vorhanden sein, wenn der Schritt in eine entfernt liegende Tonart geschieht), so müssen noch andere vermittelnde Harmonieen oder Accorde dazwischen treten, durch welche eine Verwandtschaft herbeigeführt wird. Diese vermittelnden Accorde liegen entweder auf den Unter- oder Oberterzen des Basses, oder sind sie auch zu gewinnen durch Verwandlung des Tongeschlechts, indem man Dur zu Moll oder umgekehrt Moll zu Dur macht. Gleich bei der ersten Modulation (*C* nach *Des*) des letzten Notenbeispiels fehlt eine solche harmonische Verwandtschaft zwischen dem *C*-Dreiklange und dem Septimenaccorde über *As;* wir werden sie aber alsobald hergestellt haben, wenn wir zwischen beide den Dreiklang von *C*-Moll einschieben, also den Dreiklang *C*-Dur in Moll verwandeln:



Auch bei der letzten Modulation jenes Notenbeispiels (*G* nach *E*) fehlt die harmonische Verwandtschaft. Hier wird aber zur Erzielung derselben eine Verwandlung des Geschlechts des Accordes nicht führen, denn *G*-Moll, welches wir alsdann erhielten, wäre noch weniger als das jetzige *G*-Dur mit dem folgenden Accorde über *H* verwandt; wir nehmen daher zu dem Zwecke den Accord auf einer der Ober- oder Unterterzen von *G*, und zwar den Molldreiklang auf der grossen Oberterz (*H*):

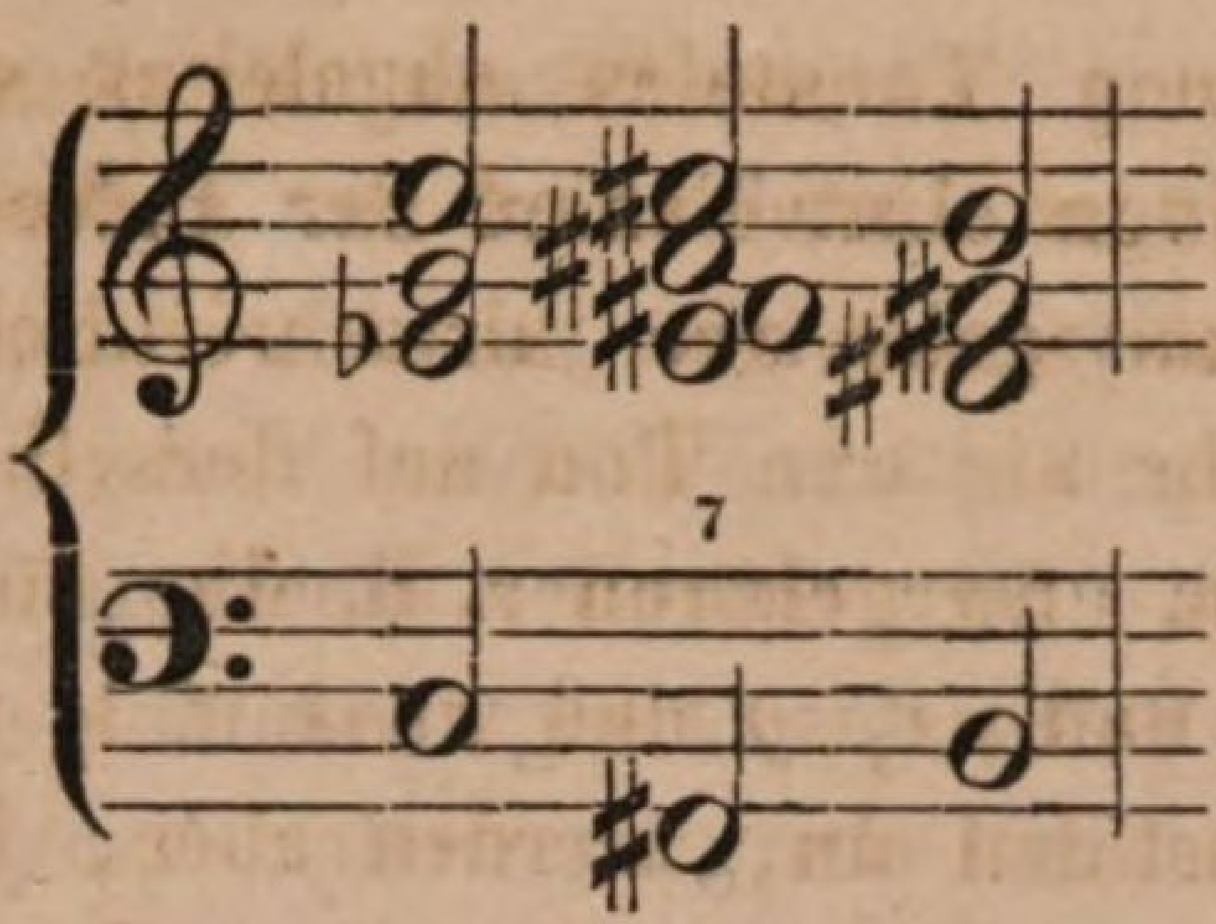


Oft kann, besonders wenn der Schritt in die neue Tonart so schnell als nur möglich geschehen soll, und diese doch weit entfernt von der früheren liegt, auch der sogenannte enharmonische Tonwechsel von grossem Nutzen sein, die nöthige Verwandtschaft unter den aufeinander folgenden Accorden herzustellen. Was ein enharmonischer Tonwechsel ist und was darunter besonders hier zu verstehen, werde ich bei den meisten meiner verehrlichen Leser als bekannt voraussetzen dürfen; doch will ich zur Vorsicht auch davon hier nebenbei eine kurze Erklärung geben. Enharmonisch nennen wir zwei Töne, welche

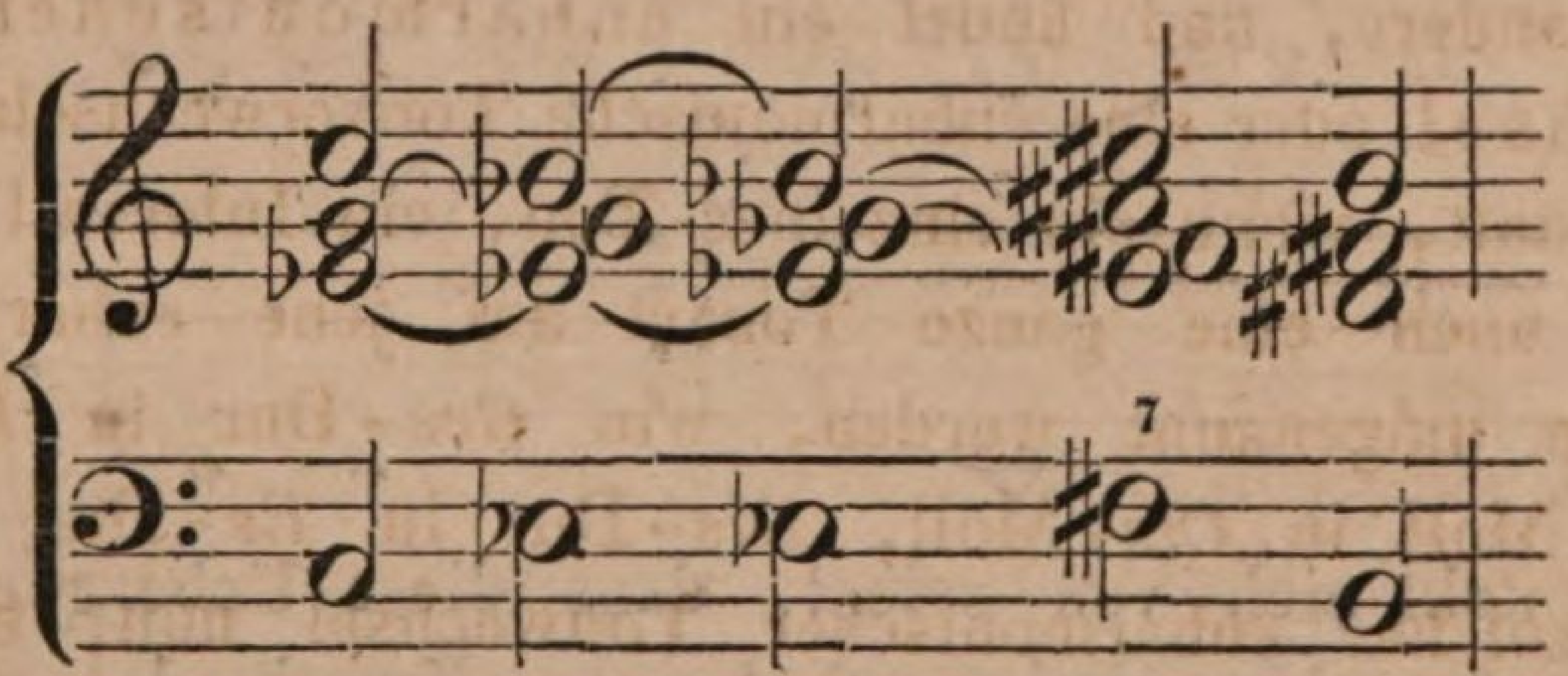
von verschiedenen Tonstufen abgeleitet sind, eigentlich auch einen geringen Unterschied der Höhe haben sollten, in unserem Tonsysteme aber nicht wirklich unterschieden, sondern vielmehr als ein Ton auf derselben Tonhöhe angegeben werden. So gehören z. B. die Töne *cis* und *des*, *eis* und *f*, *dis* und *es*, *g* und *asas* u. s. w. je zwei verschiedenen Tonstufen an, werden aber, jedes Paar, auf ein und derselben Tonhöhe intonirt. Demnach sind denn enharmonische Accorde solche Accorde, welche bei abweichender Benennung einiger oder aller Töne gleiches Tonmaass haben, z. B. die Dreiklänge *cis - eis - gis* und *des - f - as*, oder der verminderte Septimenaccord *cis - e - g - b* mit dem Quintsextenaccorde *des - e - g - b*, dem Terzquartenaccorde *des - fes - g - b* u. s. w.; enharmonische Tonarten diejenigen Tonarten, welche unter verschiedenen Namen dieselben Töne und dieselbe Tonfolge geben, z. B. *Fis*-Dur und *Ges*-Dur:

fis - gis - ais - h - cis - dis - eis - fis
ges - as - b - ces - des - es - f - ges

und andere, und findet ein enharmonischer Tonwechsel oder eine enharmonische Tonverwechselung endlich statt, wenn ein einzelner Ton, ein Intervall, Accord oder auch eine ganze Tonart auf jene enharmonische Weise umgenannt werden, wie *Ges*-Dur in *Fis*-Dur, *Des*-Moll in *Cis*-Moll, *Dis*-Dur in *Es*-Dur u. s. w. Ein solcher enharmonischer Tonwechsel nun, sagte ich vorhin, kann von grossem Nutzen in der Modulation sein, um bei sehr entfernt von einander liegenden Tonarten dennoch auf kurze Weise ein gehöriges harmonisches Verhältniss unter den auf einander folgenden Accorden zu Stande zu bringen, und ein einziges Beispiel wird hinreichen, das Gesagte auch praktisch darzuthun. Moduliren wir zu dem Ende z. B. von *C*-Moll nach *H*-Dur:



und versuchen, auf welche schickliche Weise wir zwischen dem Accorde von *C*-Moll und dem Septimenaccorde über *Fis* eine gehörige harmonische Verwandtschaft bewerkstelligen, ohne dass wir doch auch zu viele andere Accorde zur Vermittelung einschieben und dadurch gewissermassen den Uebergang selbst sehr in die Länge ziehen. *C*-Moll und der Accord *Fis*-Dur haben durchaus Nichts gemein mit einander, und sind sich auch harmonisch so sehr fremd, dass wir auf die bisherige Weise vielleicht 5 bis 6 Accorde brauchen, um eine nur einigermassen befriedigende Verbindung zwischen ihnen zu bewirken; aber mittelst des enharmonischen Tonwechsels:



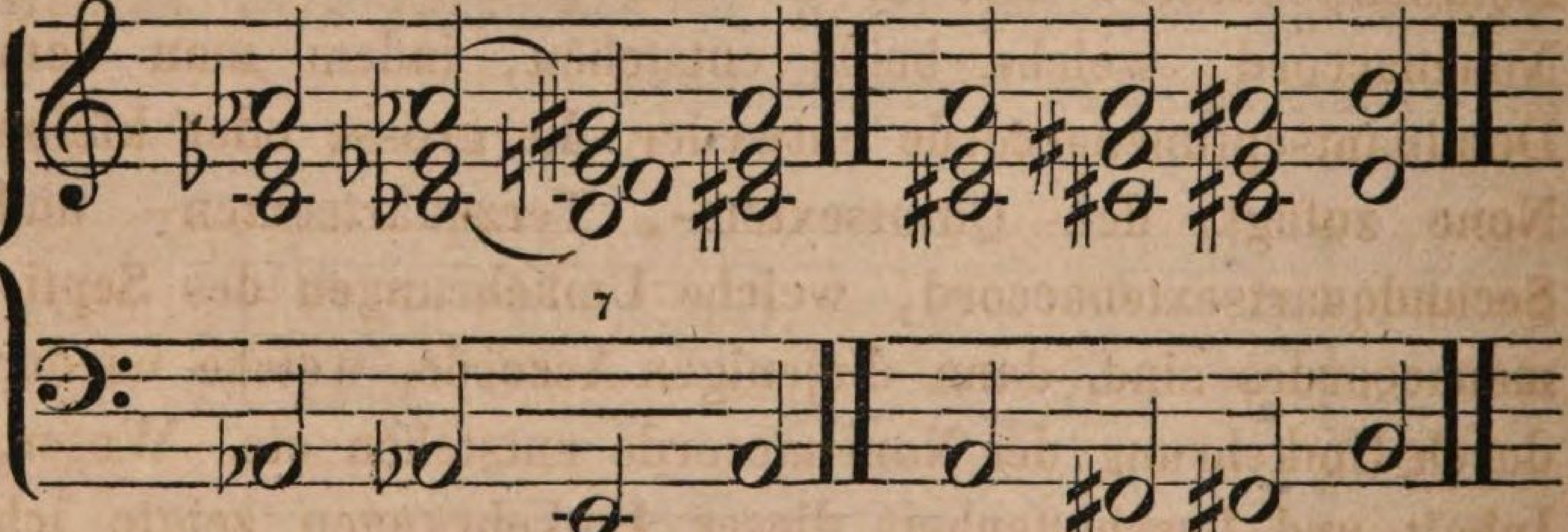
bedürfen wir, wie hier zu ersehen, nur des Dur-Accordes auf der kleinen Oberterz, den wir dann noch in einen Mollaccord verwandeln, denn nicht allein, dass *Es*-Dur vollkommen verwandt ist mit *C*-Moll, und *Es*-Moll wieder mit *Es*-Dur, sondern das *ges* und *b* in dem Dreiklange von *Es*-Moll ist auch wieder enharmonisch gleich mit dem *fis* und *ais* in dem Septimenaccorde über *Fis*. — So möchte denn wahrlich kaum Etwas einfacher und leich-

ter zu fassen sein als die Kunst der Ausweichung, die Art und Weise, von einer Tonart zur andern völlig kunstgerecht, d. h. mit gehöriger Fortschreitung der Intervalle und dem richtigen harmonischen Verhältnisse der dazu nöthigen Accorde unter einander, überzugehen. Doch will ich zum vollen Beleg des Gesagten in folgender Notenzeile noch einige solcher Uebergänge oder Ausweichungen hersetzen:

D nach *Des*. Von da nach . . *C*.



As nach *A*. Von da nach . . *H*.



Es versteht sich von selbst, dass diese Uebergänge nun auch auf andere Weise, d. h. zum Zweck des richtigen harmonischen Verhältnisses mittelst anderer vermittelnder Accorde, noch hätten gemacht werden können, aber vorhanden muss dieses harmonische Verwandtschafts-Verhältniss unter den Accorden sein, und nach angegebenem Maassstabe hält es wahrlich auch nicht schwer, es zu finden. Sollte übrigens bei minderer Geläufigkeit in der Harmonie einmal ein Zweifel entstehen, wie und wo man zwischen zwei unverbundenen (nicht verwandten) Accorden eine Vermitte-

lung finden könne, so suche man sie nur in Accorden, welche auf solche Tonarten hinweisen, die in der Nähe oder Richtung der neu zu betretenden liegen. Will man z. B. von *C* nach *Des* oder *As*, so werden nicht die Accorde *g-h-d* oder *e-g-h*, die nach Kreuztönen hinweisen, sondern *c-es-g*, *f-a-c*, *f-as-c*, die auf Tonarten mit Bee in der Vorzeichnung hindeuten, Vermittelung bieten.

Der Dominantenaccord mit der Septime, sagte ich zu Anfang dieses Theils unsrer heutigen Betrachtung, ist der erste vollkommen geeignete Accord, eine Tonart zu indiciren, folglich in dieselbe auszuweichen. An dieser Eigenschaft müssen nun aber auch alle übrigen Accorde Theil nehmen können, die von ihm abgeleitet sind oder von ihm herstammen, entweder durch Zusatz oder Umgestaltung; und wirklich auch können wir denselben Zweck der Ueberleitung erreichen durch alle Accorde, deren Grundform jener Dominantenaccord ist, z. B. den grossen oder kleinen Nonenaccord, welche beide entstehen, indem man dem Dominantseptimenaccorde entweder die grosse oder kleine None zufügt, den Quintsexten-, Terzquartsexten- und Secundquartsextenaccord, welche Umkehrungen des Septimenaccordes sind, dann diejenigen Accorde, welche wieder durch Umkehrung der Nonenaccorde entstehen etc. Wesen, Inhalt und Beschaffenheit dieser Umkehrungen zeigte ich bereits in meinem vorhergehenden Vortrage, und ich will daher in folgendem nur noch kurz dasjenige anführen, was im Besonderen bei der Modulation durch die wichtigsten der vom Dominantseptimenaccorde abhängigen Accorde zu merken ist. In Betreff der Art und Weise gleichsam des Mechanismus der Modulation wird darin wenig oder gar Nichts mehr vorkommen, da diese sich jederzeit gleich bleiben, die Modulation mag geschehen durch welchen Accord oder welche Gestaltung des Dominantenaccordes auch. Wir mögen moduliren durch

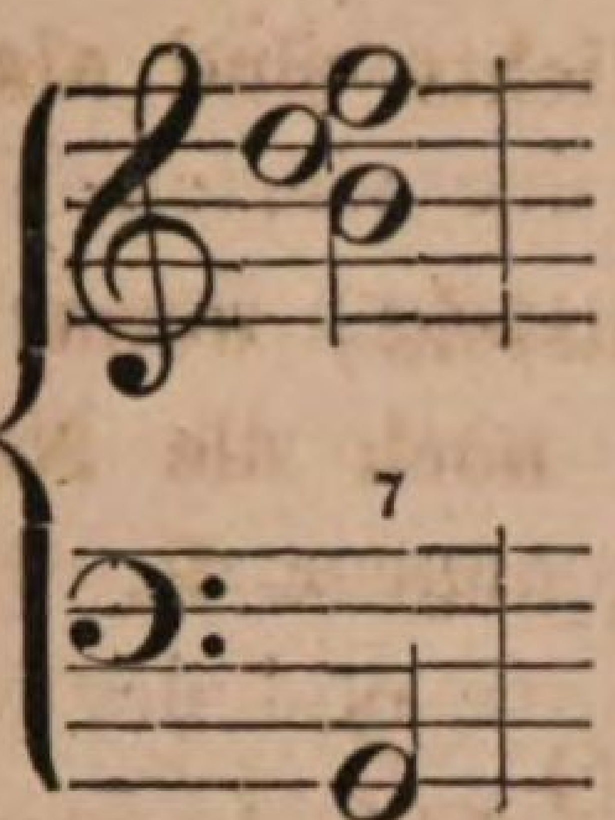
einen der Nonen- oder irgend welchen anderen Accord; der Process der Modulation, der Mechanismus der Ausweichung bleibt fortwährend der im Bisherigen gezeigte, und um so mehr, als alle Accorde, durch welche sich allenfalls ein solcher Uebergang bewerkstelligen lässt, im Grunde Nichts sind als Dominantenaccorde.

Der grosse Nonenaccord entsteht, wenn man in Dur dem Dominantseptimenaccorde noch die None des Grundtones (der Dominante) zufügt, also z. B.

aus  den Accord  macht.

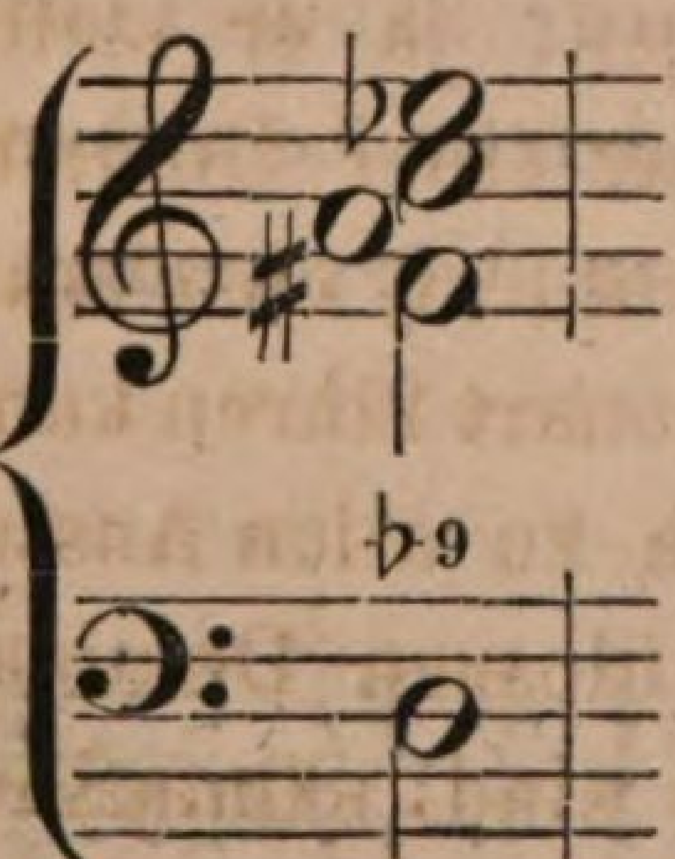
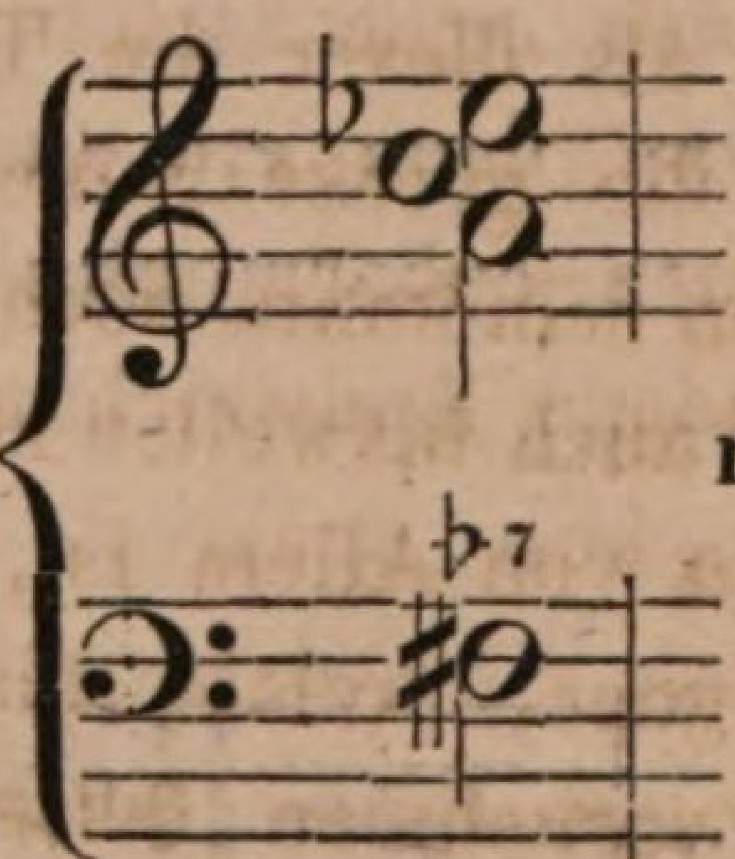
Enthält der Dominantenaccord, wie hier, die Octave, so fällt dieselbe allemal, wenn die None zugefügt wird, weg. Der grosse Nonenaccord enthält demnach den ganzen Dominantseptimenaccord, und muss daher auch eben so bestimmt als dieser die Tonart anzeigen, ja er stellt sogar durch die grosse None, welche nur einer Durleiter entnommen sein kann, noch das Geschlecht fest, obschon er eben sowohl auch bisweilen zu einer Molltonart führen kann. Das Resultat von Allem ist, dass er sich zu allen Ausweichungen eignet, welche sich mit dem blossen Dominantenaccorde vornehmen lassen, und das sind sämmtliche, die überhaupt im Bereich der Möglichkeit liegen; nur muss bei seiner Verwendung zu Uebergängen auch darauf gesehen werden, dass die None als Dissonanz sich gehörig auflöst, d. h. zur Quinte des folgenden Tonicadreiklangs absteigt, und deshalb muss auch, da zu dieser Quinte die Octave des Dominantenaccordes fortschreitet, diese im Nonenaccorde wegfallen.

Der kleine Nonenaccord entsteht in Moll wie der grosse in Dur, indem man dem gewöhnlichen Dominantseptimenaccorde noch die kleine None des Grundtones zufügt, die nur in einer Molltonleiter möglich ist, z. B.

aus  den Accord  macht.

Alles vom vorigen grossen Nonenaccorde Gesagte gilt auch von diesem kleinen, nur dass dieser am liebsten und fast immer nach einer Molltonart führt, welches Geschlecht auch gleich mit seinem Erscheinen angezeigt wird.

Die Umkehrungen der beiden Nonenaccorde übergehen wir bis auf den sogenannten verminderten Septimenaccord, der durch die erste Umkehrung des kleinen Nonenaccordes entsteht, indem man dessen Terz an die Stelle des Grundbasses in den Bass legt, z. B.

aus  den Accord  macht.

Wir würden denselben an und für sich eben so bestimmt für seine Molltonart finden, als den gewöhnlichen Dominantenaccord, ja noch bestimmter, da er auch das Geschlecht der Tonart, zu welcher er überführt, ausser Zweifel setzt, obschon er eben sowohl als sein Grundaccord, der kleine Nonenaccord, bisweilen zu Dur überzu-

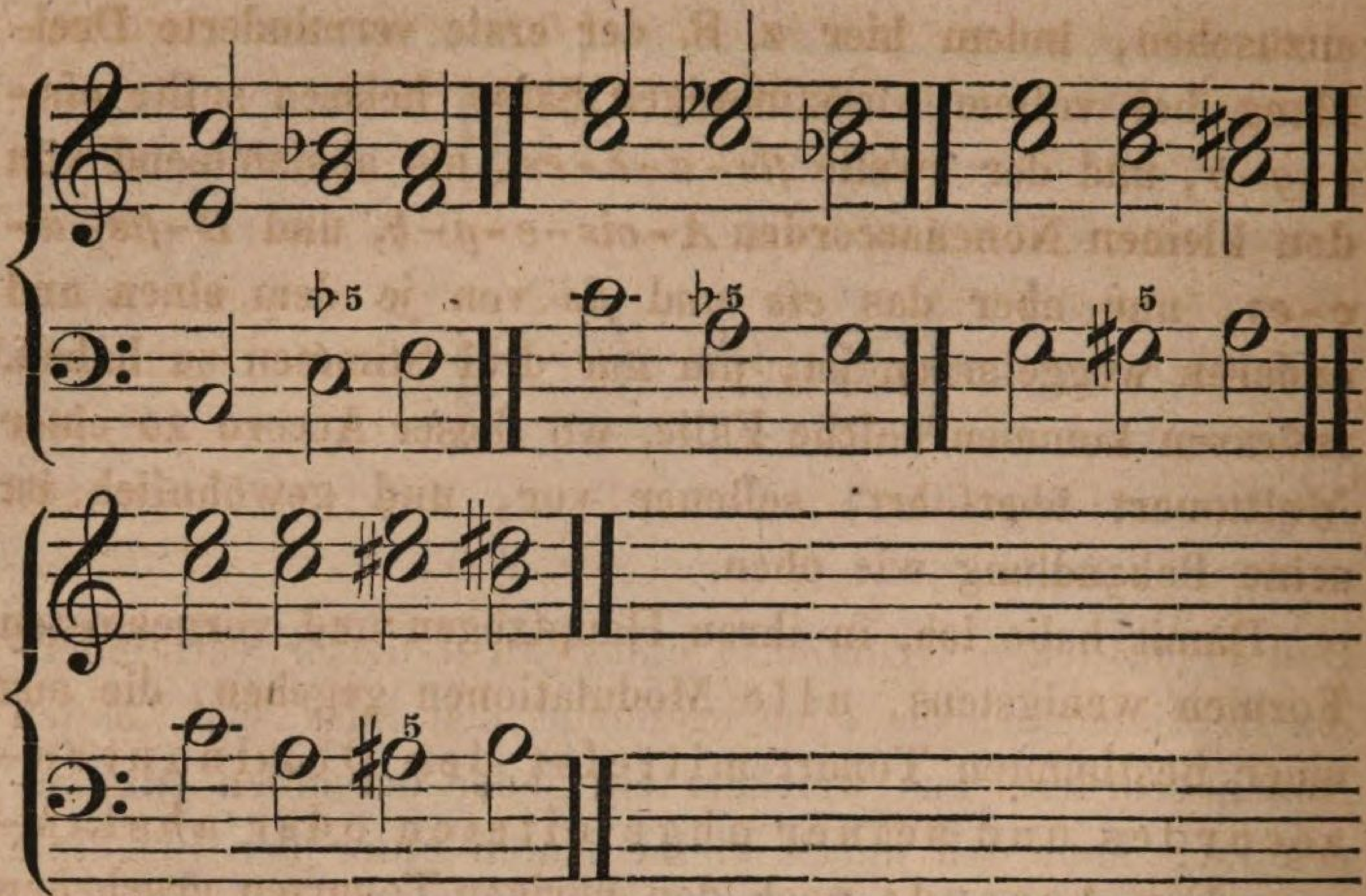
gehen im Stande ist, und alle bisher in dieser Beziehung vorgebrachten Anmerkungen könnten völlig genügen; allein eine ganz besondere Eigenschaft dieses Accordes führt uns auch auf ganz neue Kräfte, die einer besonderen Untersuchung nothwendig und werth sind. Sehen wir ihn vorerst rein **empirisch** auf dem Claviere an, so finden wir, dass jeder seiner Töne vom andern auf der vierten Taste zu finden ist, und dass er so bleibt, wir mögen ihn versetzen, wie wir wollen. Untersuchen wir ihn näher, so sehen wir ihn aus drei kleinen Terzen zusammengesetzt. Bei den Versetzungen erscheint in dem Basstone und der verminderten Septime zwar eine übermässige Secunde (*fis*-*es* wird zu *es*-*fis*), diese Secunde aber ist enharmonisch gleich mit der kleinen Terz, und wenden wir nun bei jeder Versetzung des Accordes seine neue oberste Stufe enharmonisch um, verwandeln dadurch die übermässige Secunde in eine kleine Terz, so erhalten wir jedesmal einen neuen Accord, der aber enharmonisch gleichtönend ist mit der Versetzung des ersten Accordes. Jeder dieser Accorde ist natürlich ein neuer verminderter Septimenaccord, und weiset uns als solcher auf einen neuen kleinen Nonenaccord, eine neue Dominante, eine neue Tonart hin. So bietet uns denn ein einziger verminderter Septimenaccord mit seinen enharmonisch umgenannten Versetzungen vier verschiedene Ausweichungen, als:





Den eigentlichen Grundbass eines jeden dieser verminderten Septimenaccorde oder vielmehr den Bass des kleinen Nonenaccordes, aus welchem ein jeder derselben entstanden ist, habe ich durch kleine Noten unter der Basslinie angedeutet. Wir müssen übrigens darnach dem verminderten Septimenaccorde eine Beweglichkeit in der Modulation zusprechen, wie solche keinem anderen Accorde eigen ist, und die nun den mannigfachsten Wendungen desselben Satzes die Hand bietet und der Vieldeutigkeit des Accordes verdankt wird.

Lassen wir von dem gewöhnlichen Dominantseptimenaccorde den Grundton weg, so bilden die übrigen Töne zusammen einen Dreiklang mit kleiner Quinte oder einen sogenannten verminderten Dreiklang, z. B. von *g-h-d-f* den Grundton *g* weg, bleibt *h-d-f*. Auch dieser Accord wird, und besonders im blos dreistimmigen Satze (da er nur aus drei Tönen besteht), zur Modulation verwendet; da er aber auch als vom verminderten Septimenaccorde abgeleitet angesehen werden kann, und in diesem Falle einer ganz anderen Tonart angehört, so weiset er nicht bestimmt genug auf die Tonart hin. Am schicklichsten erklärt man ihn daher auch für einen unvollständigen Dominantenaccord, als welcher er stets einen sicherern Weg einschlägt, wie gleich folgende Paar Modulationen durch ihn beweisen:



Der Grund davon, dass wir lieber und auch zweckgemässer diesen Accord von dem Dominantseptimenaccorde als von dem verminderten Septimenaccorde ableiten, liegt darin, dass alsdann der Accord erwiesen die beiden wesentlichsten und beweglichsten Intervalle (Terz und Septime) eines Grundaccordes enthält, welche die bestimmteste, dringendste Fortschreitung haben, und daher die Benutzung des Accordes zu einer Modulation um desto mehr bekräftigen und rechtlich begründen. Leiten wir den Accord aber von dem verminderten Septimenaccorde ab, so fehlt ihm allemal einer jener beiden wesentlichsten Töne, nämlich die Terz, und sein voller Beruf zur Modulation ist dann um so zweifelhafter. In folgenden beiden Fällen, die ich beispielsweise anführe —

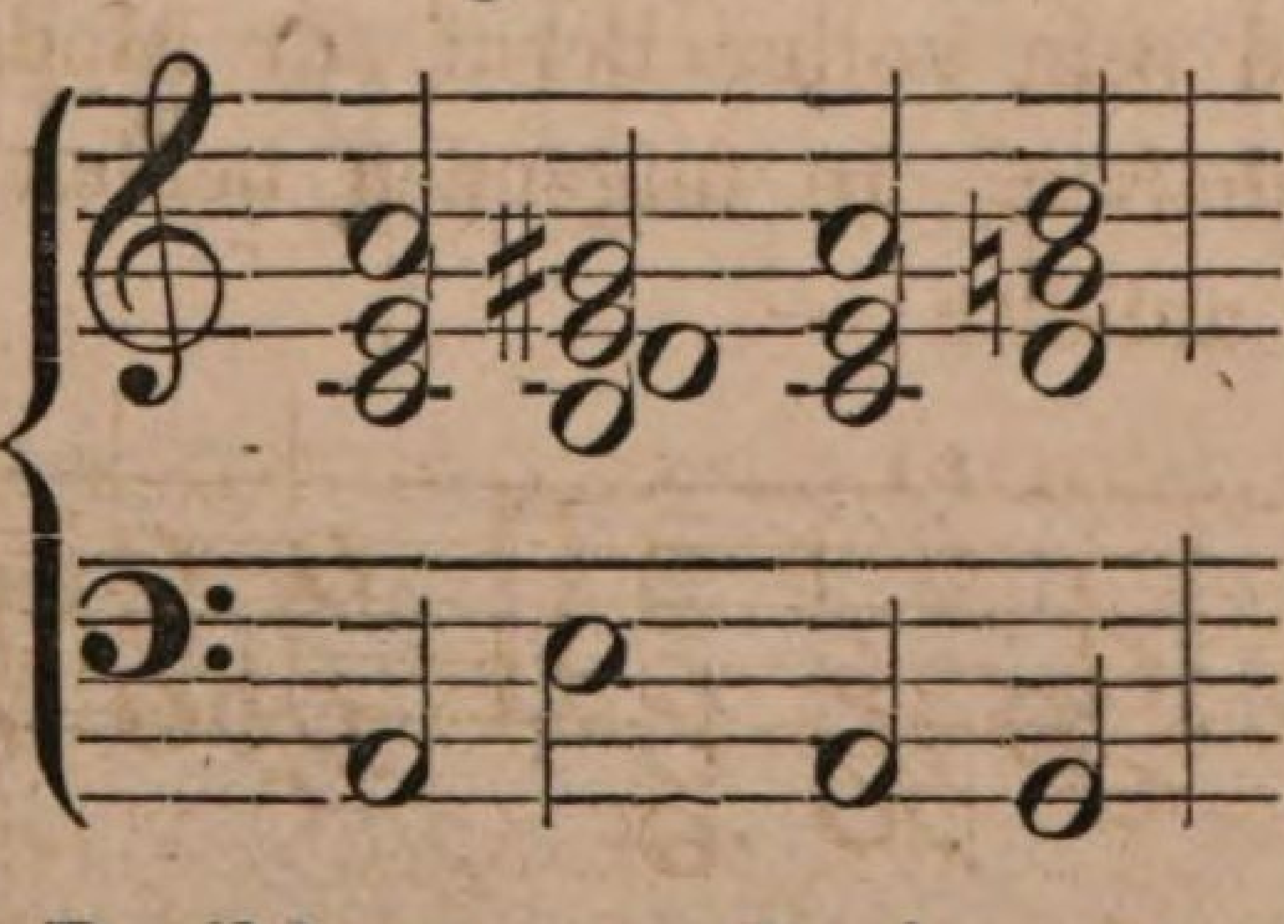


wie meist, wenn der Accord zu einer Molltonart fortschreitet, sind wir freilich gezwungen, ihn für einen um seinen Grundton verkürzten verminderten Septimenaccord

anzusehen, indem hier z. B. der erste verminderte Dreiklang bei vollem vierstimmigen Satze heissen sollte *cis-e-g-b*, und der zweite *fis-a-c-es*, als abstammend von den kleinen Nonenaccorden *A-cis-e-g-b*, und *D-fis-a-c-es*, nun aber das *cis* und *fis* von je dem einen und anderen weggelassen ist, um nur drei Stimmen zu haben. Indessen kommen solche Fälle, wo dieser Accord zu einer Molltonart überführt, seltener vor, und gewöhnlich ist seine Behandlung wie oben.

Damit habe ich, in ihren Hauptzügen und vornehmsten Formen wenigstens, alle Modulationen gegeben, die aus einer bestimmten Tonart mittelst des Dominantenaccordes und seiner abgeleiteten oder abstammenden Accorde nach den übrigen Tonarten geschehen können. Diese Ausweichung mittelst des Dominantenaccordes oder seiner mancherlei Umformungen ist auch die gesetzmässigste und kunstgerechteste, doch ist sie nicht die einzige Art und Weise, aus einer Tonart in die andere zu gelangen, vielmehr sind auch folgende drei Arten von Modulationen, wenn auch weniger entscheidend und seltener brauchbar, doch am rechten Orte immer noch von Wirkung und zulässig.

Die erste derselben ist die Ausweichung mittelst des Dreiklangs, wenn derselbe sich nämlich entschieden von der vorigen Tonart lossagt. Tritt z. B. in *A*-Moll



wie hier, der Dreiklang von *G* ein, so zeigt uns das *g* sogleich den Austritt aus der bisherigen Tonart *A*-Moll an, und wir fühlen uns fast eben so sicher nach *C*-Dur

gewiesen, wovon *G* die Dominante ist, als wäre der vollständige Dominantseptimenaccord (*g* - *h* - *d* - *f*) intonirt worden.

Die zweite dieser ausnahmsweisen Modulationsarten betrifft die an einen einzelnen Ton geknüpften Ausweichungen. Behalten wir, besonders nach förmlichem Schlusse, aus einem Accorde irgend einen Ton mit hinlänglicher Entschiedenheit bei, um den Voraccord gleichsam vergessen zu machen, das Gefühl von ihm ausruhen, vergehen zu lassen, als:



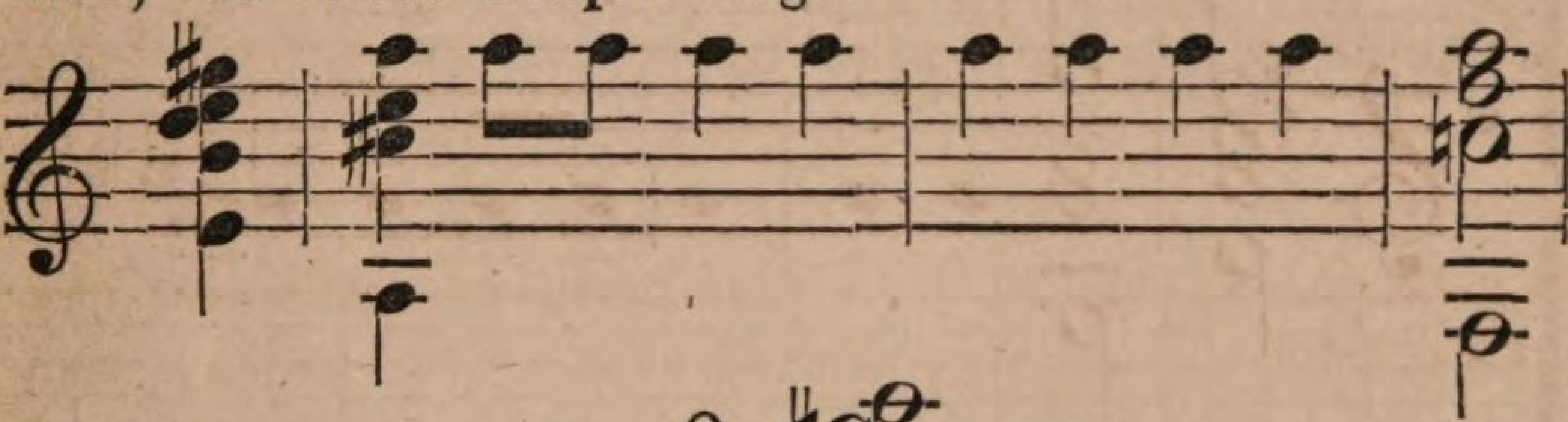
so kann dieser Ton ohne weitere Vermittelung sowohl als Grundton, Terz, Quinte, Septime wie None eines Dominantenaccordes dienen, mithin sechs verschiedene Ausweichungen gestatten, wie hier das *g*, nachdem jenem seinem Zwecke nach es so oft allein intonirt worden ist, gebraucht werden kann zu





den Unterschied von Moll und Dur ungerechnet, den mitgezählt sogar zwölf verschiedene Ausweichungen auf diese Weise möglich gemacht werden können, und da jeder der

drei Töne unsers Dreiklanges gleiche Anknüpfungen bietet, so ergiebt dies achtzehn Ausweichungen — weniger eine, denn die Quinte als Grundton des Dominantenaccordes genommen, führt uns in keinen neuen Ton, und nehmen wir den Unterschied von Dur und Moll wieder dazu, so steigert auch diese Zahl sich aufs Doppelte. Eine neue Reihe von Ausweichungen ist darauf gegründet, dass der fortgehende Ton nicht Theil eines Dominantenaccordes, sondern — mit Uebergehung desselben — Terz, Quinte oder Grundton eines neuen tonischen Dreiklangs wird, wie dieses Beispiel zeigt:



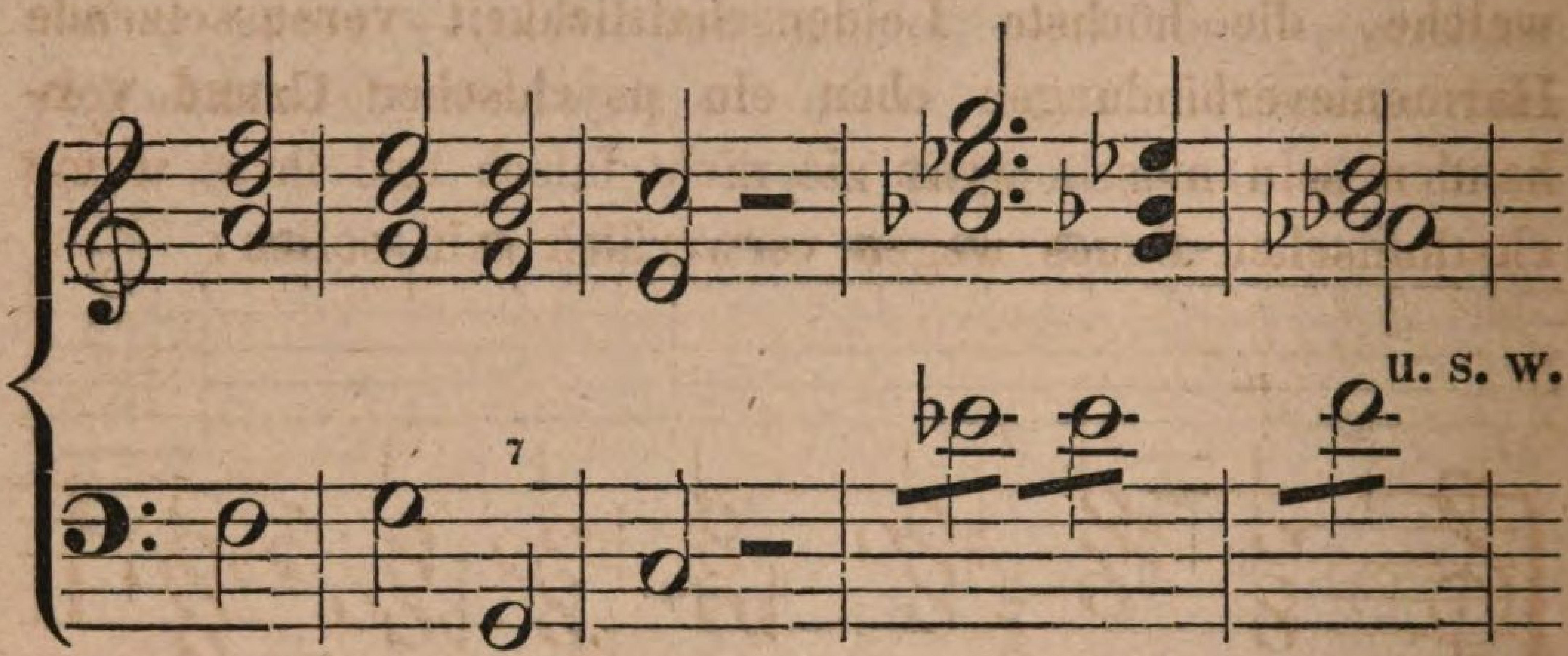
oder 

Dies giebt wieder für jeden Ton drei, im Ganzen — die Wiederholungen abgerechnet, und den Unterschied von Moll und Dur unbeachtet — sechs Anknüpfungen. Endlich kann auf diese Weise eine ganz harmonielose Reihe von Tönen in jede beliebige Tonart führen, wenn man annimmt, dass durch sie die frühere Tonart beseitigt, gleichsam aus dem Gefühl verschwunden ist. —



Uebrigens erscheinen alle diese Anknüpfungen von Tonarten an Tonarten ziemlich lose, und noch mehr ist dies der Fall bei der letzten Gattung von seltener vorkommenden Ausweichungsformen.

Zu dieser gehören die sogenannten supponirten Ausweichungen, d. h. solche, welche nach einem periodischen Abschlusse einen neuen Satz ohne allen besonderen Uebergang in einer neuen Tonart beginnen, wie —



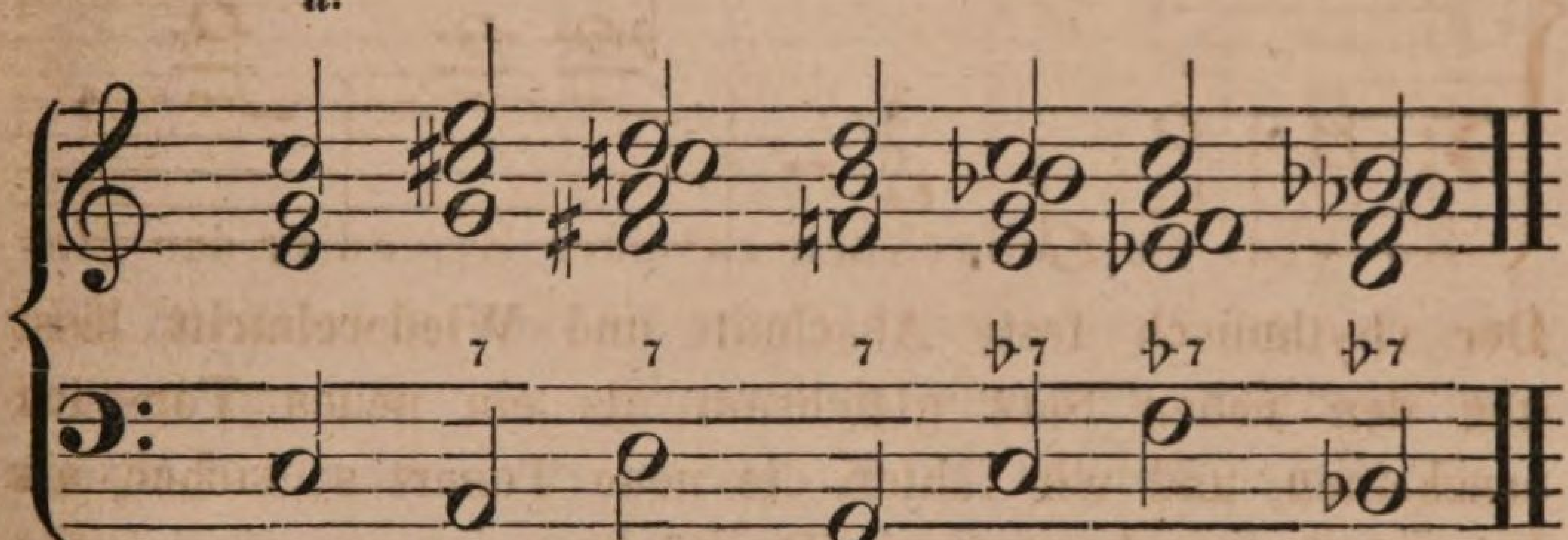
Der rhythmisch feste Abschnitt und Wiedereintritt lässt uns den neuen Satz gleichsam als ein neues Tonstück erscheinen, und wir fühlen die neue Tonart so sicher, als beim Anfange eines neuen Tonstücks.

Damit hätten wir alle Wege auch der Ausweichung verfolgt, und wissen nicht allein, was Modulationen sind, worin ihre ganze Wesenheit besteht, sondern auch, wie sie gemacht werden. Indess ehe ich zur Schlussbetrachtung meines dermaligen Vortrags übergehe, noch eine Bemerkung. Der Fortschritt des Dominantenaccordes nebst seinem Anhange von übrigen modulationsfähigen Accorden braucht nach harmonischen Grundsätzen nicht allemal, wie ich bisher voraussetzte, in einen tonischen Dreiklang zu seiner Auflösung überzugehen *), sondern die-

*) Jeder eigentliche Modulationsaccord ist ein dissonirender Accord, der also einer Auflösung bedarf, was wir aus der vorletzten Betrachtung (der Con- und Dissonanzen) noch wissen.

sem Dreiklange kann auch sogleich wieder eine Septime oder None zugefügt sein, so dass er sofort auch als ein modulirender Dominantenaccord erscheint, und Modulation auf Modulation gleichsam in drängender Eile folgt (siehe unter *a* des folgenden Beispiels), oder es kann sogar auch der auflösende tonische Dreiklang ganz übergangen werden, und der Dominantenaccord ohne Aufhalt einen anderen Dominantenaccord ergreifen (siehe unter *b*), für welche, die höchste Leidenschaftlichkeit voraussetzende Harmonieverbindungen eben ein psychischer Grund vorhanden sein muss, wenn sie nicht falsch und ihres wenig rhythmischen Baues wegen verwerflich sein sollen:

a.



b.



Hierher gehören auch diejenigen Fortführungen des Dominantenaccordes, deren Abweichung man sich nur durch die Annahme erklären kann, dass ein Mittelaccord übergangen, und wenigstens ein Theil der ursprünglichen Bewegungsweise beibehalten sei:





So viel mag hinreichen zu einer Kenntniss der Modulation und Ausweichung, wie sie dem gründlichen Generalbassisten durchaus nothwendig ist. Behandelte ich ausführlicher meinen Stoff, als es von anderen Lehrern des Generalbasses vor mir, selbst von dem sonst so sehr gewissenhaften und sorgfältigen Türk geschah, so mag diese Ausdehnung aber in jener Nothwendigkeit einer möglichst gründlichen Kenntniss ihre Entschuldigung finden. Jedoch nicht blos verstehen muss der Generalbassist, wie der Uebergang von einer Tonart zu einer anderen (angenommenen) kunstgerecht gemacht wird, sondern er, der nur nach einer bezifferten Unterstimme seine Harmonieen vorträgt, muss auf den ersten Blick auch, wenn er seine bezifferte Notenreihen zur Hand nimmt, wissen, wo in derselben eine Modulation vorkommt und wohin, in welche Tonart dieselbe überführt, denn erst wenn er dieses, diese Stelle und den Ort wohin, erkannt hat, vermag er auch jene Kenntniss des Mechanismus und der Art des Uebergangs gehörig anzuwenden, und so bleibt

mir noch übrig, auch die Merkmale anzugeben, aus welchen sich (wenigstens in den gewöhnlichen Fällen) erkennen lässt, wohin, in welche Tonart jedesmal modulirt wird, und es ist dies auch aus dem Grunde um desto nothwendiger, als manche Accorde verschieden behandelt werden müssen, je nachdem sie auf dieser oder jener Stufe der Tonleiter vorkommen; weiss der Generalbassist aber nicht, wohin ausgewichen worden ist, so kann er auch nicht berechnen, auf welcher Stufe der Tonleiter und in welcher Tonleiter die ihm vorgeschriebene Note des Basses steht, und sobald die Harmonie aus dem Haupttone in irgend eine andere Tonart übergegangen ist, werden die Stufen der Leiter auch von dem Grundtone dieser Tonart an gezählt. In einem Tonstücke aus *C*-Dur ist *c* die erste, *d* die zweite, *e* die dritte etc. Stufe, weicht der Componist in demselben aber vielleicht nach *G*-Dur aus, so gilt von jetzt an *g* für die erste, *a* für die zweite, *h* für die dritte etc. Tonstufe, und richtet sich darnach die Bezifferung, des Generalbassisten hauptsächlichste Notenschrift. In folgendem sind also nur noch einige Winke in Absicht auf die gewöhnlichsten Merkmale der Ausweichung enthalten.

Ein Ton, welcher nicht zur Tonleiter des jedesmaligen Haupttones gehört, den man daher auch leiterfremd nennt und welcher gewöhnlich durch eine zufällige Erhöhung oder Erniedrigung sich bemerkbar macht, bewirkt meistens auch eine Modulation, ist Modulationsnote. Ist er (durch ein ♯ oder ♮) erhöhet um einen halben Ton, so lässt sich als Regel annehmen, dass er die grosse Septime oder der Leitton des Grundtones der folgenden Tonart ist, in welche ausgewichen wird, dass er also stets in die Tonart führt, welche einen halben Ton darüber liegt, oder höchstens in die verwandte Molltonart derselben. Kommt z. B. in einem Tonstücke aus *C*-Dur, entweder nun im Basse selbst oder in irgend einer anderen

Stimme, der Ton *fis*, der bekanntlich nicht in der Leiter von *C* enthalten ist, als wirklich zur Harmonie gehörig (nicht blos zufällig oder durchgehend) vor, so bleibt gar kein Zweifel übrig, dass damit nach *G*, wovon *fis* der Leitton ist, und entweder nach *G*-Moll oder *G*-Dur, oder auch wohl nach *E*-Moll ausgewichen wird, welche Unterschiede sich leicht aus dem folgenden Basstone erkennen lassen:

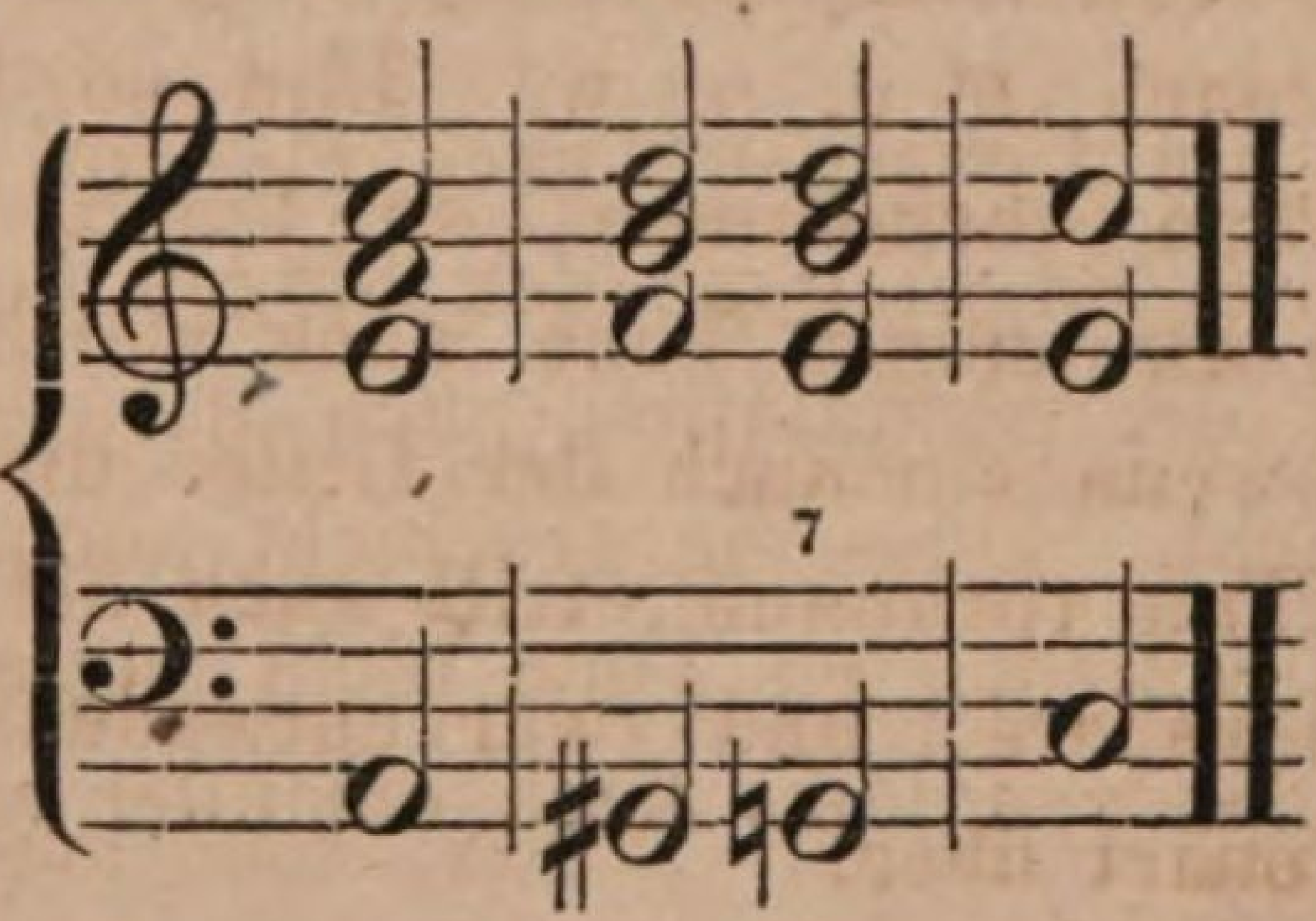


Eben so leitet *cis* nach *D* (Dur oder Moll) oder *H*-Moll; *gis* nach *A* oder *Fis*-Moll; das durch ein ♮ erhöhete *h*, wenn ein ♭ vorhergegangen ist, nach *C* oder *A*-Moll; *e* nach *F* u. s. w. Und so lange nun diese erhöheten Töne vorkommen, so lange bleibt auch die Harmonie in demjenigen Tone, nach welchem ausgewichen wurde; erst wenn ein auch der Leiter dieser Tonart wieder fremder Ton vorkommt, tritt auch die Harmonie abermals in eine andere, und zwar entweder in die alte oder eine neue Tonart über.

Ein durch ein ♭ oder ♮ erniedrigter leiterfremder Ton ist gemeiniglich die reine Quarte von demjenigen Tone, in welchen ausgewichen wird, oder führt er zu der parallelen Molltonart dieser Durtonart. Folglich gelangt man z. B. mittelst des in einem Tonstücke aus *C*-Dur vorkommenden harmonischen Tones *b* (erniedrigtes *h*) nach *F* oder *D*-Moll:



Mittelst *es* würden wir nach *B* oder *G*-Moll, mittelst *des* nach *As* oder *F*-Moll u. s. w. gelangen. Ist vorher *fis* da gewesen, so geschieht durch *f* (aufgelöstes *fis*) ein ein Uebergang nach *C*, nach *gis* leitet ♮ *g* in *D* u. s. w. Wird indess vermittelst eines erniedrigenden Versetzungszeichens blos der sogenannte Leitton oder die charakteristische Note einer Molltonart, z. B. in *A*-Moll das *gis*, wieder aufgehoben, und übrigens kein fremder Ton mehr angebracht, so ist der dadurch erniedrigte Ton nicht die Quarte, sondern die Quinte von demjenigen Tone, in welchen sich die Modulation wendet. Behalten wir *A*-Moll als Beispiel bei: wird das *gis* aufgelöst, so geschieht der Schritt nach *C*-Dur, denn *g* ist von *C* die Quinte:



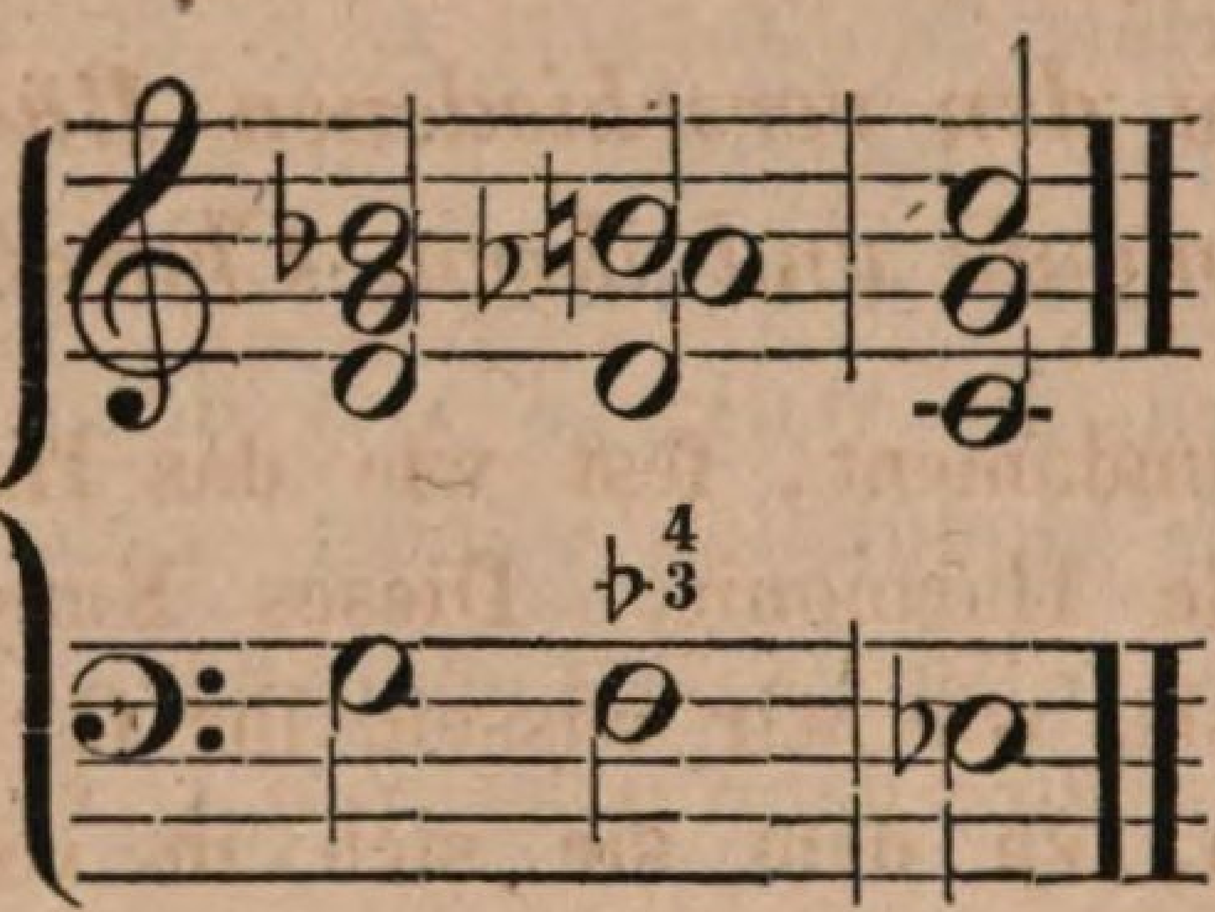
In einem Tonstücke aus *C*-Moll leitet uns das erniedrigte *h*, also *b*, nach *Es*-Dur u. s. w. Wir können kurzweg sagen, dass bei Erniedrigung des Leittons in einer Molltonart der Schritt allemal nach der parallelen Durtonart jener Molltonart geschieht.

Kommt ein erhöhendes und zugleich auch erniedrigendes Versetzungszeichen vor, so ist der erhöhete

Ton gemeiniglich die grosse Septime oder der eigentliche Leitton von derjenigen Tonart, zu welcher ausgewichen wird. Mithin wird in diesem Falle



mittelst des Tones *cis* ein Uebergang nach *D*-Moll, und in diesem Falle



mittelst des *h* ein Uebergang nach *C*-Moll bewirkt. Man sieht, dass diese Regel ganz den obigen beiden, hinsichtlich der Wahl der Modulation nach der parallelen Molltonart, entspricht. Dasselbe geschieht auch, wenn solche erhöheten und erniedrigten Töne nicht zugleich, in e i n e m Zeitmomente, sondern kurz nach einander erfolgen, wie in diesem Beispiele:



Alle diese Regeln und Gesetze über die Modulation und Ausweichung fest gehalten, wird der Generalbassist in allen vorkommenden Fällen von Uebergängen in eine andere Tonart seiner Sache kundig und gewiss sein, und niemals Gefahr laufen, ein Vergehen gegen das Recht und die Anforderungen seiner Kunst sich schuldig zu machen.

Fünfte Vorlesung.

Was haben wir unter einem Grund- und einem umgekehrten Basse zu verstehen? — mit einem Worte: von den verschiedenen Bässen in der Harmonie und ihrem Charakter.

Auf einem Fundament, fest wie das Haus auf seinem Stein, ruht alle Harmonie. Dieses Fundament ist ihr Bass, ihre Basis, wie wir wissen, ihr Grund- oder ihr tiefster Ton, zu dem sie sich in contrapunktischer Hinsicht verhält wie der Stamm zur Wurzel oder der Zweig zum Stamme, indem alle Töne, die sie weiter umschliesst, und alle Intervalle, welche diese bilden, nur nach ihm berechnet werden. Der Bass ist der Zeiger an dem Uhrwerke der musikalischen Harmonie, und die Tafel, auf welcher geschrieben steht ihr ganzes Sein. Davon war in mehrfacher Beziehung schon bei früheren Gelegenheiten die Rede, und wird es auch nachgehends noch mehr sein; fassen wir aber gleichwohl, indem wir den Bass jetzt einer ausführlichen Untersuchung unterwerfen, denselben zunächst noch mehr in der Allgemeinheit seines Wesens auf.

Als tiefste, als Unterstimme eines jeden harmonischen Zusammenklangs oder Accordes ist der Bass, nächst der Oberstimme desselben, auch die am meisten auffallende,

am freiesten bewegbare, am reichsten wirksame Stimme, denn er ist die zweite der äusseren Stimmen, und als solche in seiner Bewegung nach der Tiefe hin uneingeschränkt, unverdeckt und ungestört, während die Mittelstimmen, nach oben und unten von den äusseren Stimmen umgeben, auch nur innerhalb sehr bestimmter Gränzen sich bewegen dürfen. In Bezug auf Harmonie ist der Bass sogar die wichtigste Stimme zu nennen, da er vorzugsweise die Grundtöne der Accorde enthält und diese nur bei ihm ihre volle kräftige Wirkung thun; da ferner von ihm aus auch die Umkehrung der Accorde statt hat, von ihm aus und im Verhältniss zu ihm die Mehrzahl der Vorhalte empfunden wird, und umgekehrt die in ihm enthaltenen Vorhalte die wirksamsten sind; da er endlich am geeignetsten und gebräuchlichsten auch ist für die harmonisch so wichtige und wirksame Figur des Orgelpunkts. Daher verträgt auch der Bass am besten, ja fordert sogar nach der ersten Natur alles harmonischen Tonwesens, von dem Gewebe der übrigen Stimmen entfernter zu bleiben, um eine Octave und noch weiter von ihnen abzustehen, während die anderen Stimmen gern nahe zusammenhalten und sich im Allgemeinen nicht gern über eine Quinte oder Sexte von einander entfernen; und folgt ferner daraus auch, dass die Töne des Basses sowohl in harmonischer als melodischer Hinsicht in besonderer Deutlichkeit und Wirksamkeit sich von der Masse der Mittelstimmen loslösen. Der Bass für sich allein kann einen charakteristischen Gegensatz gegen die Gesammtheit der übrigen Stimmen bilden, und in solcher Weise sogar der Prüfstein des harmonischen Sinnes eines Componisten oder Generalbassspielers sein. Wer hat unter allen Orgelspielern der Welt z. B. wieder vermocht, die Grösse des unsterblichen Sebastian Bach darin zu erreichen, der in seinen Meisterwerken mit einer Selbstständigkeit, Wichtigkeit und Würde die Bassstimme, das Pedal, zu führen weiss, dass sie als

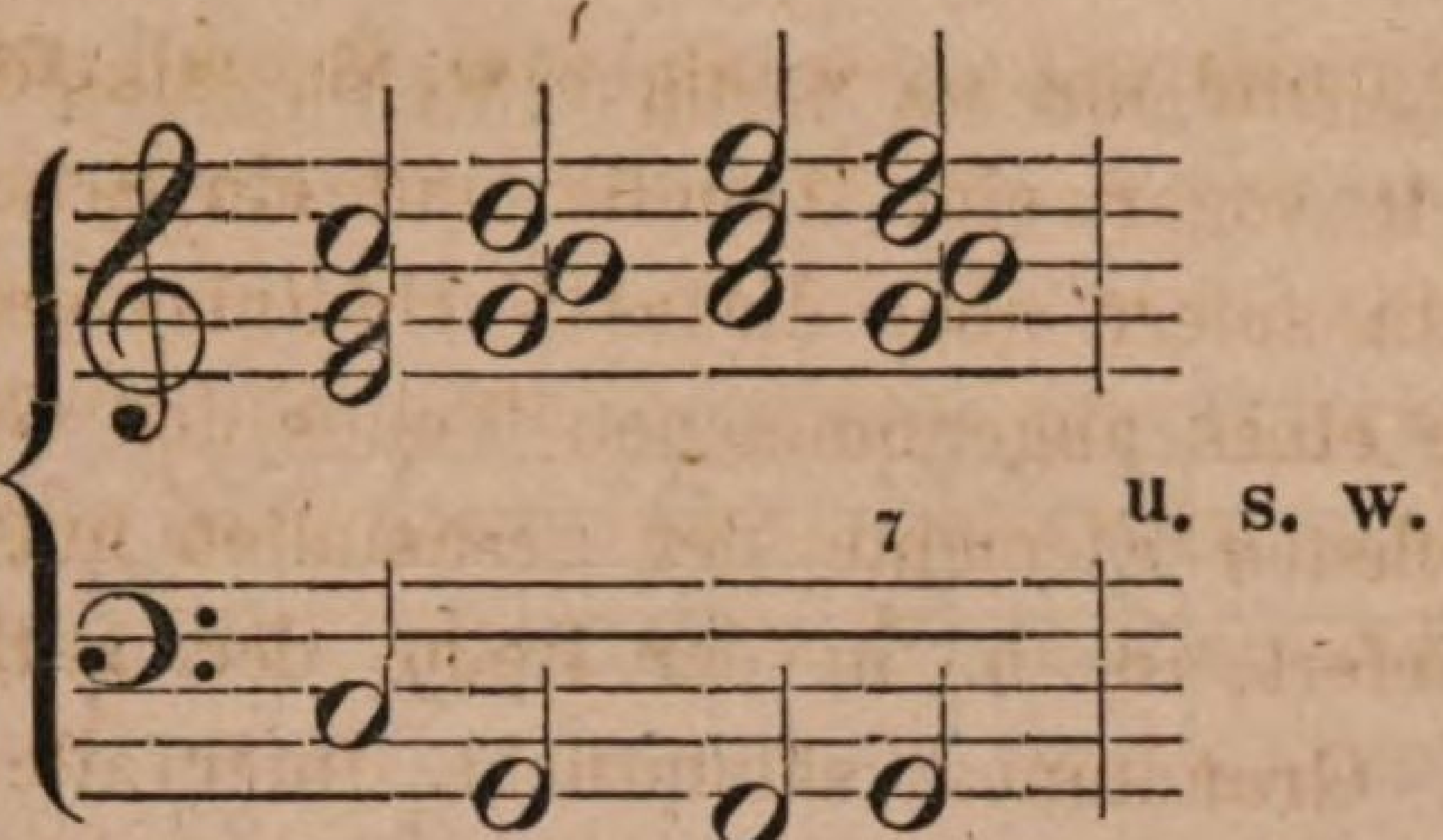
eine Hauptmacht seiner Tondichtung erscheint, und zum Muster genommen zu werden verdient von allen kunstverwandten Componisten und Spielern der Zeit. In melodischer Beziehung hängt aber der Charakter der Bassstimme auch noch ab von der Eigenthümlichkeit ihrer Tonlage: langsamer aber desto massenhafter und materieller, stärker, voller und körniger will sie ansprechen. Die Akustik lehrt, dass ein tönender Körper etwa 128 Schwingungen in einer Secunde machen muss, wenn das grosse *C*, also 256, wenn das kleine *c* ertönen soll, folglich 512 für das eingestrichene, 1024 für das zweigestrichene *c* etc. Um einen Ton (seine Höhe) zu erkennen, muss man also irgend eine Anzahl dieser und solcher Schwingungen gewissermassen durchgehört, an ihnen das Gesetz ihrer Bewegung erkannt haben; es ist also einleuchtend, dass die je tieferen Töne verhältnissmässig langsamer erkannt, verstanden werden. Ferner ist aus der Akustik bekannt, dass die Längen der tönenden Körper sich umgekehrt verhalten wie die Tonhöhen derselben. Eine das grosse *C* intonirende Pfeife (Luftsäule) oder Saite wird also noch einmal so lang sein als der Tonkörper für das kleine *c*, also noch dreimal so lang als der fur das zweigestrichene *c* etc.; es wird mit ihm daher mehr Materie in Bewegung zu setzen, mithin auch mehr materiale Kraft verbunden sein müssen. Und hieraus folgt unwiderlegbar nun, dass der Gang der Bassstimme auch aus physischen Rücksichten langsamer und gewichtiger erscheinen muss, als der höherer Stimmen, und dass eine verhältnissmässig zu schnelle Bewegung den einzelnen Tönen ihre Verständlichkeit entzieht. Ja die physischen Verhältnisse treten auch der Ausübung entgegen; auf tiefen Streich-, Blas- oder anderen Instrumenten können die Töne weniger schnell producirt, mit einander verbunden werden als auf höheren, und je tiefer desto weniger, nur die mechanischeren Tasteninstrumente machen

hiervon eine Ausnahme. So auch hat der Bass nicht die Volubilität des Tenors, der Alt nicht die des Soprans u. s. w. In aller Hinsicht also tritt die tiefe und hohe Bedeutsamkeit des Basses unverkennbar hervor, und, wie wir ihn anschauen, müssen wir ihn erklären für die nächst der Oberstimme, nächst der Hauptmelodie, allerwichtigste Stimme in jedem harmonischen Satze. Doch dies soll er auch sein in contrapunktischer Hinsicht, sagte ich oben; den Zeiger an dem Uhrwerke der Harmonie, nannte ich ihn, die Tafel, auf welcher das ganze Sein und Wesen dieser allleserlich geschrieben steht: in der That hatte ich damit Recht, denn nur an dem Basse erkennen wir nicht allein die Grundbeschaffenheit einer Harmonie, sondern nach ihm auch, wie ich ebenfalls schon zu Anfang dieser Vorlesung andeutete, werden alle Intervallenverhältnisse der Töne, aus denen eine Harmonie besteht, berechnet und geordnet. Ein Dreiklang, sagen wir z. B., enthält die Terz, Quinte und Octave — nämlich von seinem Basstone; der Nonenaccord enthält die Terz, Quinte, Septime und None — von seinem Basse; der verminderte Septimenaccord, von welchem ich bei früherer Betrachtung so Manches zu sagen hatte, die Terz, Quinte und verminderte Septime — von seinem Basse, und so in allen Fällen von harmonischen Verbindungen, die in der Musik nur möglich sind. Auch für die Uebergänge und Modulationen, ja die Tonarten und alle sonstigen Gestalten und Gestaltungen in der Harmonie ist der Bass der hauptsächlichste Deuter und Erklärer der Sachen. Sein Verhältniss zu jener ist und bleibt immer das eines Stammes zu seinen Zweigen, der Wurzel zu ihrem Stamme. Dies sein allgemeiner, sein durchgehends gleicher Charakter. Doch die Art und Weise und der Grad der Innigkeit, in welcher sich dieses Verhältniss offenbart, lässt den Bass nun auch in verschiedenen Gattungen und Formen erscheinen, die alle sich, die eine vor

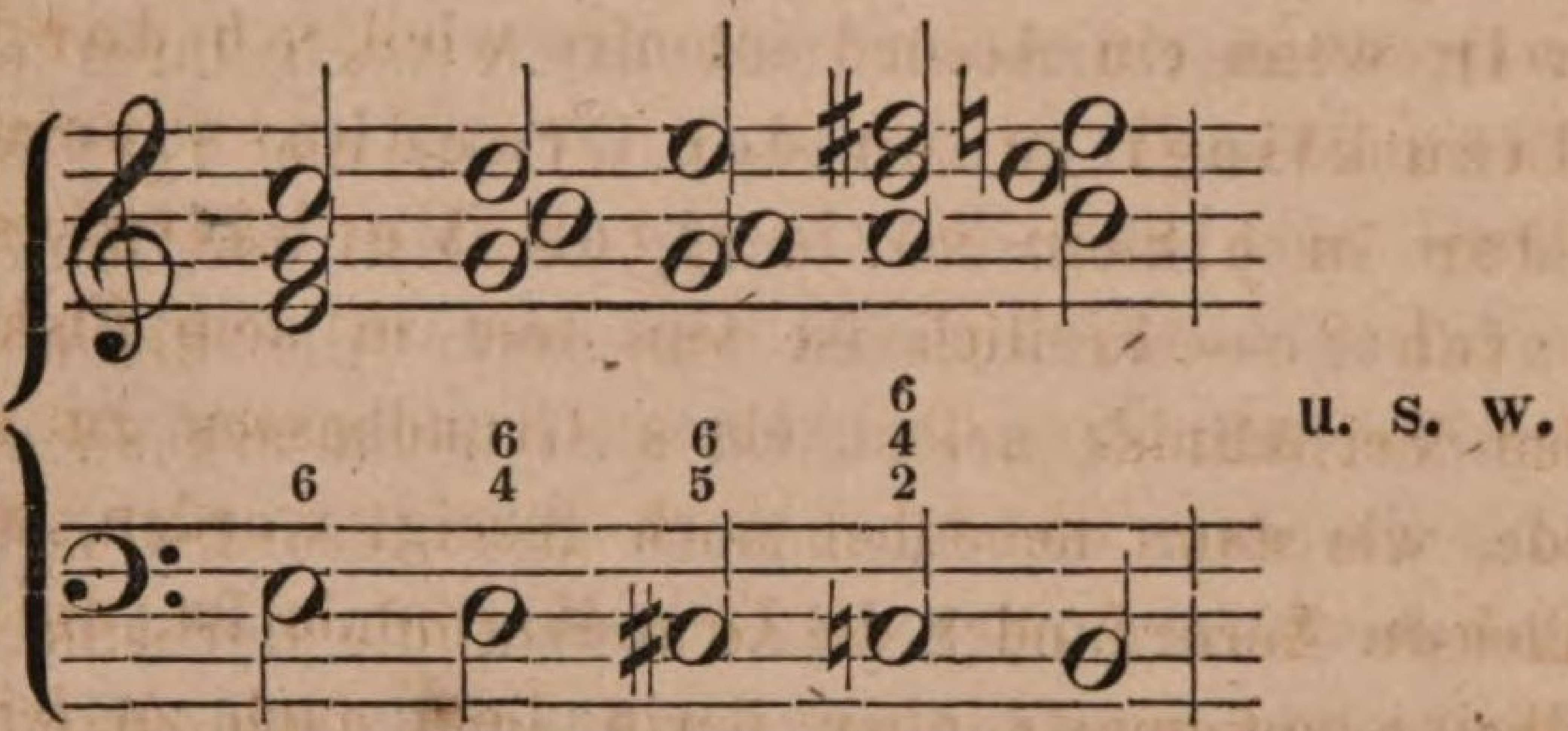
der andern, durch eine gewisse Eigenthümlichkeit ihres inneren wie äusseren Charakters auszeichnen.

Was zunächst die verschiedenen Gattungen betrifft, in welchen die Basstöne zu erscheinen vermögen, so bilden dieselben sich nach dem Grade der Innigkeit des Verhältnisses, in welchem (in contrapunktischer Hinsicht) der Bass zu seinem über ihm liegenden Accorde steht. Ist dieses Verhältniss so eng und unzertrennlich, so innig, dass es gleich ist jenem eines Erzeugers zu seinem Erzeugten, so heisst der Bass und ist er der eigentliche Grundbass der Harmonie oder des Accordes. Es wird nöthig sein, dass ich diesen Satz ausführlich erkläre. — Als wir während meiner dritten Vorlesung die mannigfachen Arten und Gestaltungen der Harmonie näher in Augenschein nahmen, machten wir die Erfahrung, dass alle Harmonie ursprünglich besteht aus dem Dreiklange eines Grundtones, und auch bei Gelegenheit der Betrachtung des ganzen inneren und äusseren Wesens der Modulation und Ausweichung erwies sich dasselbe. Jeder Accord, aus so verschiedenartigen und vielen Klängen er zusammengesetzt, und auf welche verschiedene Weise er umgestaltet sein mag, ist in seiner ersten Grundform doch nichts Anderes als ein Dreiklang. Und dieser Dreiklang nun ist zusammengestellt aus Terz, Quinte und Octave, also den am meisten consonirenden Intervallen, eines Grundtones, der denn auch sein Grundbass ist. Der Dreiklang musste aber auch, wenn er seinen Charakter als die ursprünglichste Harmonie und als der reinste, vollkommenste und befriedigendste Accord bewähren sollte, aus diesen drei Consonanzen gebildet werden, weil dieselben die nächsten in der Reihe der mitklingenden Töne jenes Grundtones sind, und also zunächst von ihm erzeugt werden. Ich glaube nicht, dass es hier noch einmal einer besonderen Auslassung über das Wesen und Verhältniss der mitklingenden

Töne bedarf, und um so weniger wohl, als ich zur angeführten Zeit sogar eine Tabelle und ein Schema davon mittheilte. In sofern aber dieses Verhältniss der mitklingenden Töne eines angenommenen Tones den Grundtypus, die wesentlichsten Elemente der gesammten musikalischen Harmonie liefert, d. h. in der Reihe der mitklingenden Töne eines Grundtones sämmtliche Intervalle enthalten sind, die zu den wesentlichsten Harmoniebildungen über jenem Grundtone gehören, und in sofern diese Reihe der mitklingenden Töne als aus dem Grundtone hervorgegangen gedacht werden muss, können wir nun auch sagen, der Grundbass eines Accordes verhält sich zu diesem wie ein Erzeuger zu dem Erzeugten. Doch woran erkennen wir, wenn ein Accord intonirt wird, ob der Bass, der dazu klingt, auch der Grundbass von ihm ist, der in einem so innigen Verhältnisse zu ihm steht? — Freilich ist von mir in dem Bisherigen nur das Verhältniss selbst eines Grundbasses zu seinem Accorde, wie dann nebenher noch gezeigt worden, welcher der nächste Accord oder die Grundharmonie ist, die einem Grundbasse zukommt; aber darin liegt auch zugleich die Beantwortung jener, auf den ersten Blick sehr schwierig scheinenden Frage. Ist nämlich die Grundform aller Harmonie der Dreiklang (mit oder ohne Zusatz) über seinem Grundbasse, auch die nächste Harmonie über einem Grundbasse nur der reine Dreiklang, so — welcher Schluss läge wohl näher? — so ist auch nur derjenige Bass als ein Grundbass anzusehen, in dessen Accorde, der darüber enthalten ist, sich die Merkmale eines reinen Dreiklangs (wozu vor allen Dingen gehört Terz und reine Quinte) wiederfinden. Der Bass folgender Accorde

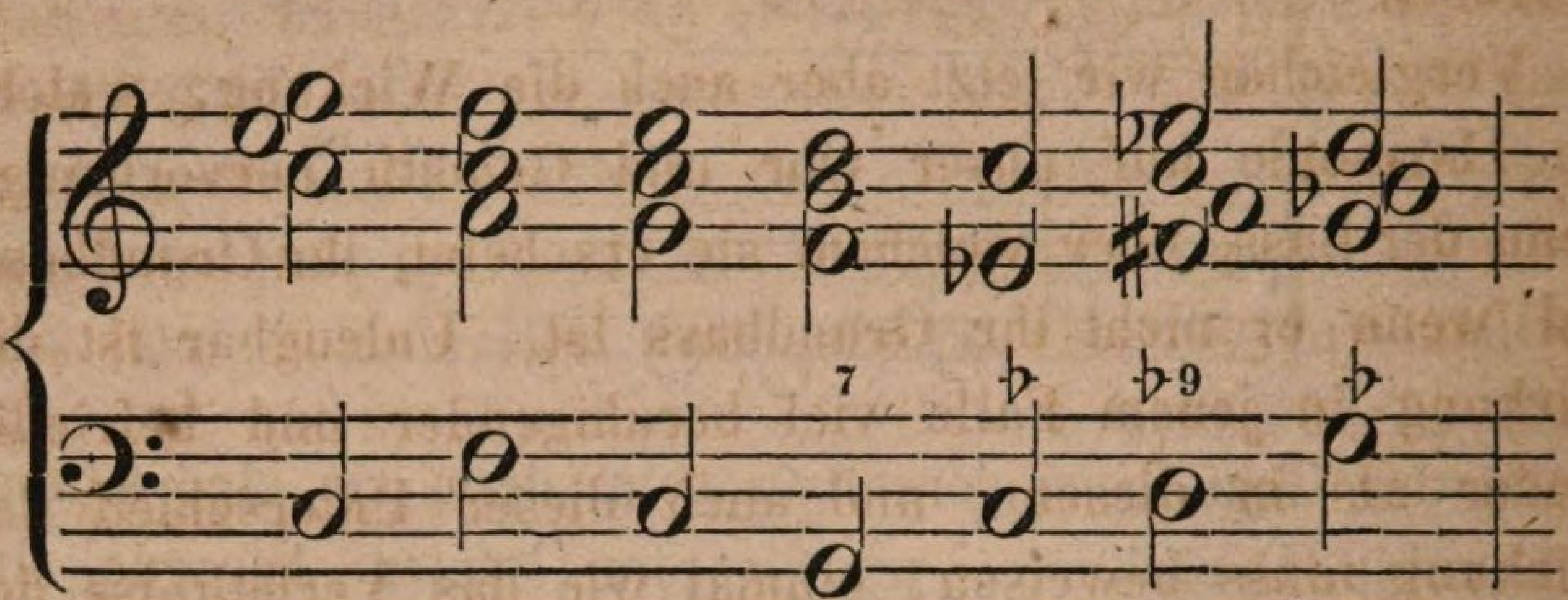


muss der Grundbass derselben sein, denn sie sind sämmtlich reine Dreiklänge, und ist im letzten Accorde auch eine Septime enthalten, so finden sich in den übrigen Tönen doch alle Merkmale des reinen Dreiklangs wieder. Der Bass folgender Accorde aber

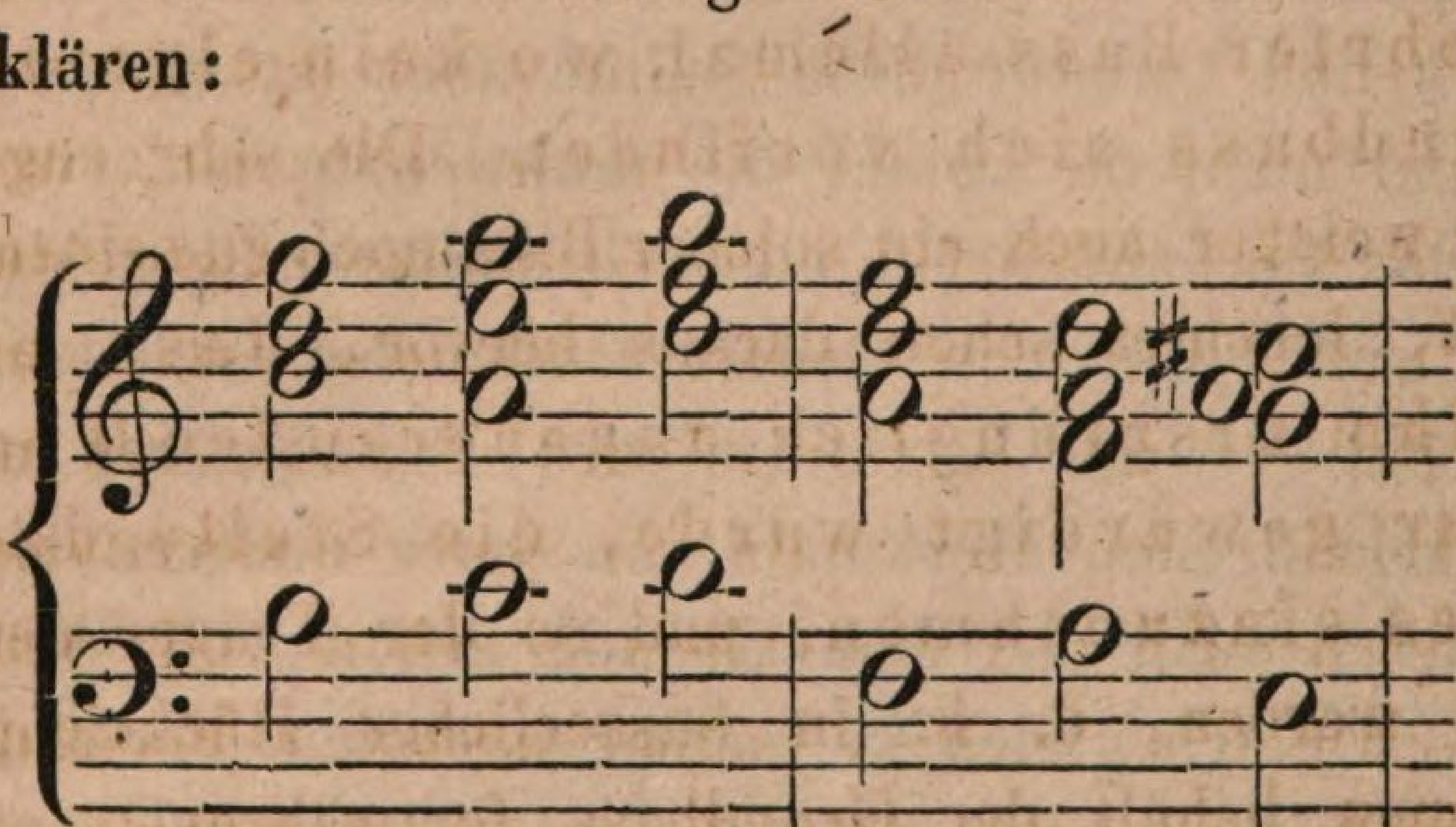


kann nicht deren Grundbass sein, weil sich in keinem die Eigenschaften eines reinen Dreiklangs (Terz, Quinte) auffinden lassen. Der letzte Accord besteht zwar aus Octave, Terz und Quinte; diese Quinte aber ist eine verminderte, und nicht die reine, die nothwendig ist, wenn daraus auf das Vorhandensein eines Grundbasses geschlossen werden soll. Für den Generalbassspieler ist — nebenbei bemerkt — die Kenntniss des Grundbasses und seiner unterscheidenden Merkmale von jeder anderen Gattung von Bässen auch aus dem Grunde schon von Wichtigkeit, weil, wie ich gleich in meiner nächsten Vorlesung darzuthun Gelegenheit bekommen werde, die Intervalle der Grundharmonie dieses Basses, der Dreiklang, fast niemals in der Generalbassschrift bezeichnet werden. Folgende

Accorde haben wiederum ihren vollständigen Grundbass unter sich:



denn ist im vierten Accorde auch eine Septime anstatt der Octave vorhanden, so sind doch Terz und reine Quinte noch da, und diese reichen hin, das Vorhandensein der reinen Dreiklangsharmonie und damit auch ihres eigentlichen Grundbasses zu beweisen. Dass die Terz in dem Dreiklange auch klein sein darf, beweist der fünfte Accord. Im sechsten Accorde ist sogar die kleine None und Septime, und dennoch lässt sich leicht erkennen, dass der Bass darunter der Grundbass des Accordes ist, einmal aus der None und Septime selbst, die nur einem reinen Dreiklange zugefügt werden können, und dann auch weil Terz und reine Quinte noch im Accorde vorhanden sind. Den Bass unter den folgenden Accorden dagegen wird nach dem Bisherigen Niemand für einen Grundbass erklären:



u. s. w.

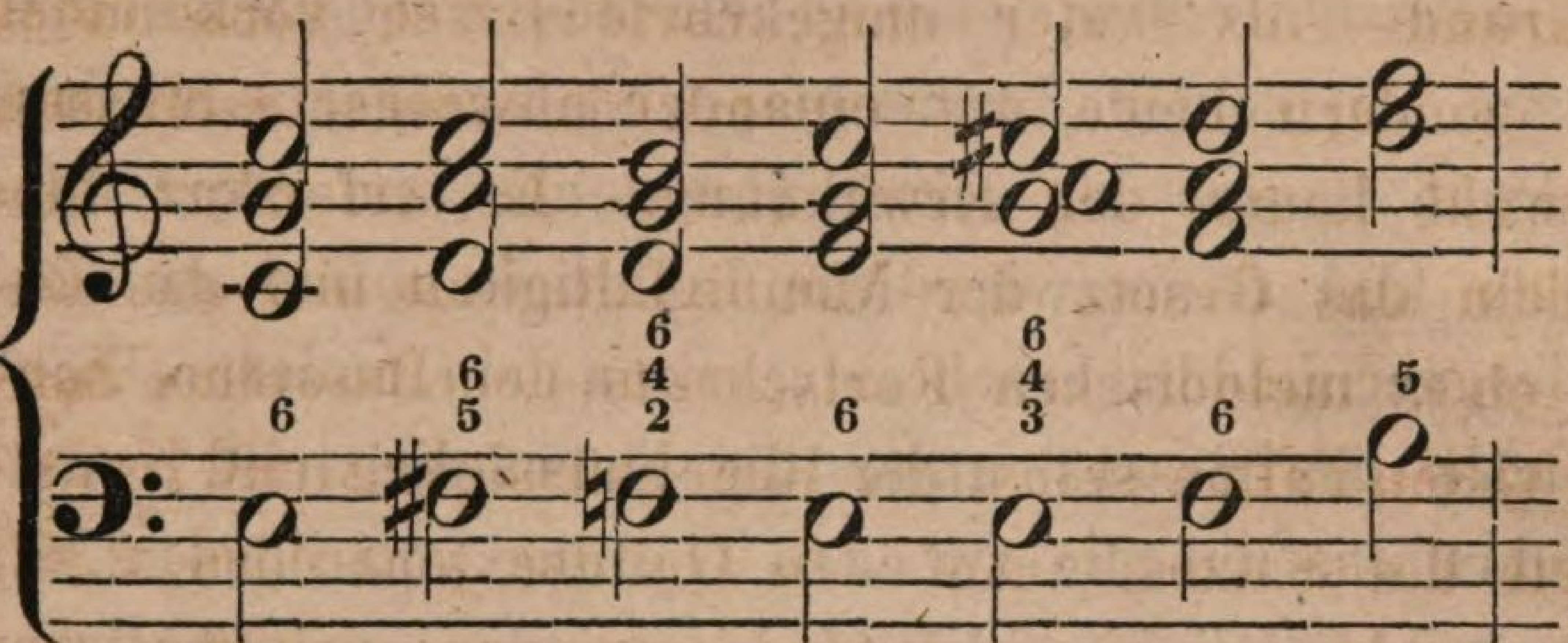
obschon, nehmen wir den Bass hinweg, einige unter denselben ganz das Ansehen von Dreiklängen haben, setzen

wir aber den Bass hinzu, in ein ganz anderes Intervallenverhältniss zu demselben treten, als der reine Dreiklang erfordert.

Vergleichen wir jetzt aber auch die Wirkung, welche die Harmonie auf unser Ohr und Gemüth hervorbringt, wenn der Bass, über welchem sie erscheint, ihr Grundbass, und wenn er nicht ihr Grundbass ist. Unleugbar ist die Wirkung in jenem Falle viel beruhigender und befriedigender als in diesem, und auch dieser Unterschied der Wirkung muss beweisen, einmal wie das Verhältniss des Grundbasses zu seiner Harmonie weit inniger als das jeden anderen Basses zu seiner Harmonie und zwar das innigste ist, und dann wie diese Innigkeit sofort um ein Bedeutendes vermindert erscheint, wenn ein anderer Ton an die Stelle des Basses unter die Harmonie tritt.

Das führt uns auf die zweite Gattung von Bässen zu einer Harmonie, nämlich auf den sogenannten umgekehrten Bass. Umgekehrt heisst derselbe, weil er gewissermassen aus einer Umkehrung der Accorde entsteht, indem irgend ein Ton aus dieser genommen und an die Stelle des Basses gelegt wird, wogegen der Grundbass wegfällt. Der eigentliche Process der Umkehrung der Accorde, ihr Mechanismus, ist uns schon aus früheren Betrachtungen her bekannt, und vorhanden ist ein umgekehrter Bass allemal, wo kein eigentlicher Grundbass sich vorfindet. Die sehr enge Beziehung, in welcher auch ein solcher Bass noch zu seinem Accorde steht, leuchtet schon daraus hervor, dass er selbst ein ihm ursprünglich angehörender Ton ist, der nur gewürdigt wurde, die Stelle des Grundbasses einzunehmen, und so der Träger der Harmonie zu werden, d. h. in äusserlicher Rücksicht, denn nach Innen behält der Grundbass fortwährend, er mag nun beim Spiel selbst in Ausübung kommen oder nicht, seine Geltung als der erste Erzeuger des harmo-

nischen Gewebes. Zu einem umgekehrten Basse kann nun die Harmonie auch niemals einen reinen Dreiklang bilden, denn nur dieser — haben wir gesehen — hat seinen eigentlichen Grundbass unter sich, und er (der umgekehrte Bass) giebt sich in der Generalbassschrift daher auch schon dadurch kund, dass die Intervalle seiner Harmonie über ihm beziffert sind und auch beziffert werden müssen, weil sein Verhältniss kein natürliches, sondern ein durch die Kunst gebildetes ist, wie:



Diese sind lauter Accorde mit umgekehrten Bässen.

Ich hebe hier hervor, dass bei einem umgekehrten Basse in der Generalbassschrift die Intervalle der Harmonie stets durch Ziffern angedeutet und vorgeschrieben werden und werden müssen. Das hat auch seine volle Richtigkeit; aber thue ich es im Gegensatze zu der früheren Bemerkung, dass die Harmonie des Grundbasses gewöhnlich nicht auf solche Weise aufgezeichnet werde, so ist dies jedoch nicht so zu verstehen, als bedürften alle Töne, welche in der Harmonie über einem Grundbasse vorkommen oder vorkommen können, keiner Bezifferung in der Generalbassschrift; nur bei den Intervallen des reinen Dreiklangs ist dies der Fall; tritt zu diesen Intervallen noch ein anderer Ton, wie z. B. in den Septimen- und Nonenaccorden, so erfordert dieses allerdings seine Anzeige in der Bezifferung, und dann können mit dem Grundbasse auch noch mancherlei andere Veränderungen, durch Einführung von Vorhalten, Durchgangsnoten

etc. vorgenommen werden, welche eine solche Anzeige der Harmonie durchaus nothwendig machen. Die Schule pflegt in diesem Falle den Bass, wenn er durch Vorhalte, durchgehende und Hülfs-Noten, Nebenharmonieen oder dergleichen Verzierungen verändert worden ist, zum Unterschiede von dem einfachen Grundbasse, auch wohl modificirten Bass zu nennen.

Dass in einem Tonstücke eben so wenig durchgängig lauter Grund- als lauter umgekehrte Bässe vorkommen können, sondern beide mit einander abwechseln müssen, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Es erfordert dies nicht allein das Gesetz der Mannigfaltigkeit und das Bedürfniss eines melodischen Fortschritts der Basstöne, sondern in vielen Fällen selbst die Regelmässigkeit und Kunstrichtigkeit des Satzes. Auf den Quintsextenaccord z. B., welcher durch die erste Umkehrung des gewöhnlichen Dominantseptimenaccordes entsteht, und der also auf einem umgekehrten Basse beruht, muss allemal der reine Dreiklang, auf seinen umgekehrten Bass also auch ein Grundbass folgen, oder es werden Fehler begangen gegen die gesetzliche Fortschreitung der Intervalle des Dominantenaccordes, dessen Terz stets zur Octave oder Tonica aufsteigen muss:



In gewissen Sätzen, z. B. Folgen von Sextenaccorden, oder bei manchen Umkehrungen, als:



würde die Beibehaltung oder Zufügung des Grundbasses sogar noch gröbere Satzfehler, z. B. in vorstehenden Fällen falsche Octavengänge



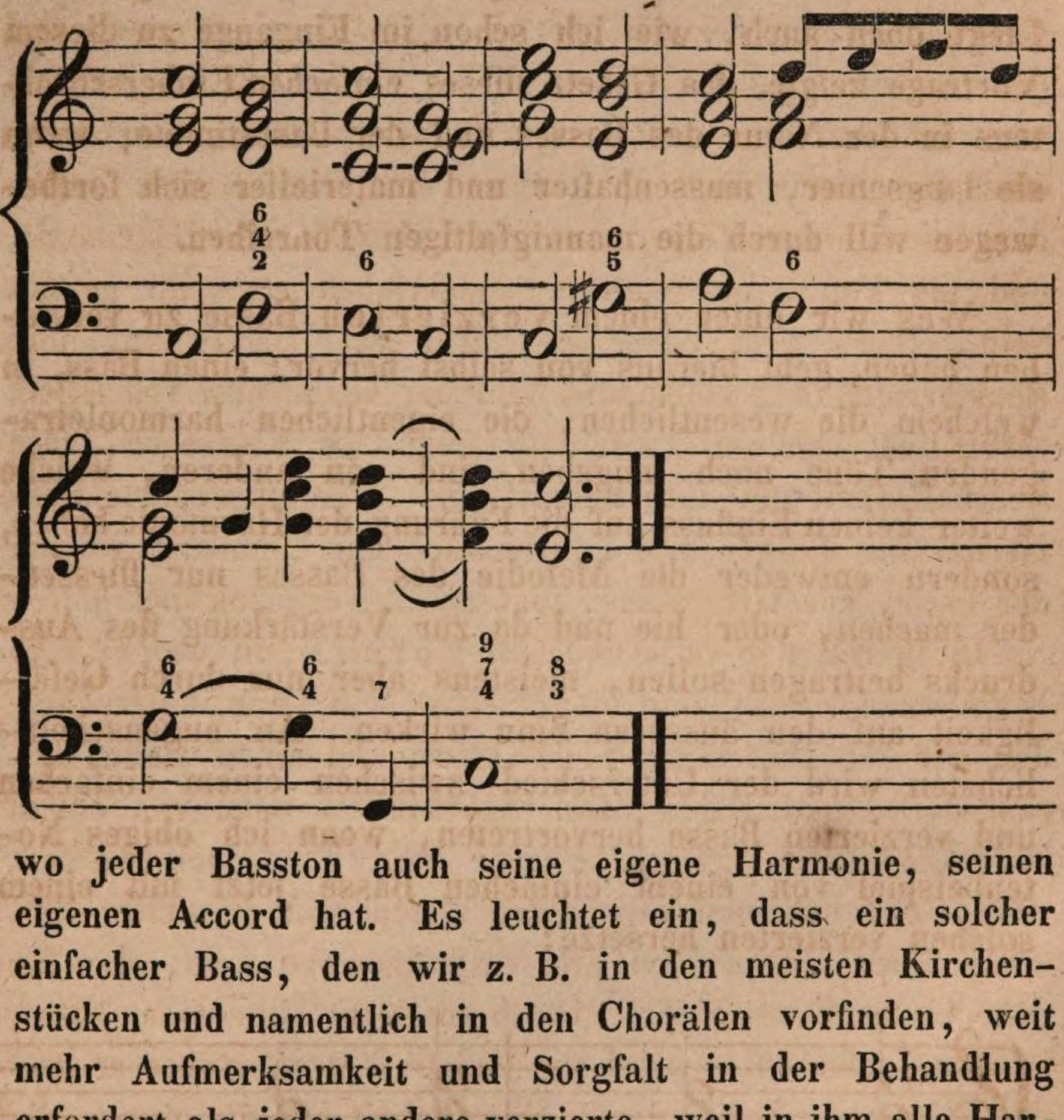
zur Folge haben. Es ist bei der Entwickelung des Grundbasses aber auch gar nicht darum zu thun, der Composition noch eine Stimme zuzufügen, und der Componist selbst wird einen Grundbass, d. h. die Grundtöne der Accorde in der Unterstimme, natürlich nur da setzen, wo es ohne Fehler möglich und der Idee seines Werkes angemessen erscheint. Wenn wir ein Tonstück vor uns haben, und suchen den Grundbass zu den Accorden darin auf, so ist der Zweck nur ein methodischer, kein eigentlich praktischer; nämlich wir wollen darnach nur untersuchen, ob jeder Accord sich seiner Natur gemäss darstellt und bewegt, auch ob die neben einander gestellten Accorde einen wahren innerlichen Zusammenhang haben, denn indem uns der Grundbass zu jedem Accorde den eigentlich erzeugenden Grundton aufweist, können wir erst

jeden Accord mit versetzten Intervallen (z. B. in zerstreuter Harmonie), jeden umgekehrten und jeden abgeleiteten Accord seinem Wesen nach anschauen, hiernach die Gesetze der Fortschreitung, den inneren und äusseren Zusammenhang, die Zulässigkeit der Auslassungen in unvollständigen Accorden, kurz alle sonstige Beschaffenheit und Gebrauchsweise der mancherlei Harmonieen erkennen und beurtheilen. Und damit komme ich wieder auf das zurück, was ich bereits zu Anfange meiner heutigen Vorlesung über die Natur und Wesenheit des Grundbasses sagte, dass er ist der Zeiger an dem Uhrwerke der Harmonie, und die Tafel, auf welcher geschrieben steht ihr ganzes Sein. Nach dem Basse geschieht alle Berechnung und Beurtheilung der Harmonie, und der Grundbass vor Allem giebt uns sicheren Aufschluss über ihr Entstehen, ihre Beschaffenheit und ihre Behandlung. Der umgekehrte Bass ist nur ihr Träger und Führer nach der Richtung, welche der erste, der Grundbass, ihm selbst vorgezeichnet hat.

In Betreff der verschiedenen Formen, in welche eine begleitende Bassstimme eingekleidet sein kann, unterscheiden wir zunächst einen einfachen und einen verzierten Bass, und reden dann insbesondere noch von einem Harfenbasse, Murkybasse und Trommelbasse, wenigstens scheinen mir diese Arten von formeller Bildung einer Bassstimme alle diejenigen zu sein, die für den Generalbassspieler ein besonderes Interesse haben können, nicht ableugnend die Existenz noch mehrerer anderer Namen, theils durch Gewohnheit, theils durch die Schule, theils aber auch nur durch den Gefallen am Eigenthümlichen erfunden für die mancherlei Figuren und Wendungen, in welchen sich jene Stimme bewegt. Widmen wir einer jeden jener Formen für sich unsere Aufmerksamkeit.

Einfach ist der Bass, wenn ohne allen zufälligen Schmuck und zufällige Verzierung nur die wesentlichsten

seiner Töne in kurzen oder längeren, aber immer festen Schritten einhergehen, wenn jeder unter ihnen seine ihm eigenthümlich zugehörende Harmonie hat und keine Gruppe von Klängen sich um ihm bildet, die zugleich mit ihm unter jener Harmonie fortschreitet, wie z. B. in diesem kleinen Satze:



wo jeder Basston auch seine eigene Harmonie, seinen eigenen Accord hat. Es leuchtet ein, dass ein solcher einfacher Bass, den wir z. B. in den meisten Kirchenstücken und namentlich in den Chorälen vorfinden, weit mehr Aufmerksamkeit und Sorgfalt in der Behandlung erfordert als jeder andere verzierte, weil in ihm alle Harmonieverbindungen am deutlichsten hervortreten und mögliche Fehler nicht vielleicht hinter einer üppigen Klangmasse versteckt werden. Aber um dieser deutlichen Hervorhebung der Harmonieverbindungen willen wirkt der einfache Bass, wenn sonst seine Schritte nur gehörig und kunstgemäss geordnet sind, desto kräftiger, energischer, und wenn je so kann hier die Einfachheit als das Siegel

der Wahrheit betrachtet werden. Immer auch werden wir in den Werken der gediegensten Meister finden, dass, je grossartiger und heroischer gleichsam sie ihre Harmonieverbindungen wählen, um den möglichst tiefsten und mächtigsten Aus- und Eindruck hervorzubringen, desto einfacher sich die Bassführung unter denselben gestaltet. Liegt doch auch, wie ich schon im Eingange zu diesem Vortrage zeigte, das Gesetz dieses einfachen Einherschreitens in der Natur des Basses und der Bassstimme, wenn sie langsamer, massenhafter und materieller sich fortbewegen will durch die mannigfaltigen Tonreihen.

Was wir unter einem verzierten Basse zu verstehen haben, geht hieraus von selbst hervor: einen Bass, in welchem die wesentlichen, die eigentlichen harmonietragenden Töne noch umgeben sind von anderen, welche weiter keinen Einfluss auf die Führung der Harmonie haben, sondern entweder die Melodie des Basses nur fliessender machen, oder hie und da zur Verstärkung des Ausdrucks beitragen sollen, meistens aber nur durch Gefälligkeit auf den äusseren Sinn wirken. Am augenscheinlichsten wird der Unterschied zwischen einem einfachen und verzierten Basse hervortreten, wenn ich obiges Notenbeispiel von einem einfachen Basse jetzt mit einem solchen verzierten hersetze:





u. s. w.

Die Harmonie ist ganz dieselbe geblieben, nur zu den einfachen Basstönen haben sich noch andere unwesentliche und zufällige gesellt, die ihre Schritte fliessender und gefälliger, aber auch die ganze Stimme damit bemerkbarer zu machen streben. Nun darf jedoch eine solche Verzierung des Basses niemals dem eigentlichen Charakter seiner selbst widersprechen, welcher ist: ernst, gewichtig, kraftvoll, würdig. Daher darf sie in keinem Falle, auch wenn sonst die Mittel und Gelegenheit es zuliessen, zu reich sich gestalten. Gern nimmt allerdings die Bassstimme ihren eigenthümlichen, besonderen Gang, aber eben so gern auch und nicht weniger nothwendig bewegt sie sich in grossen Schritten, durch Grundtöne, quart- und quintenweis, oder octavenmässig oder in grossen Richtungen durch harmonische Beitöne von den übrigen Stimmen weg- oder wieder zu ihnen hinschreitend, vorzugsweise die wichtigsten Accordtöne ergreifend, sodann auch die Hauptmomente des Rhythmus bekräftigend oder dem rhythmischen Gange der übrigen Stimmmasse opponirend. Sehr schneller Bewegung, so wie gar feiner und zarter Nuancirungen enthält sie sich lieber, oder wendet sie solche doch nur sehr sparsam, gleichsam nur im Vorüberrauschen an, um vielleicht einen Zielpunkt desto schärfer und stärker zu treffen, wie z. B. bei jenem Laufe:



wo es lediglich auf die stärkere Hervorhebung oder Accentuirung des letzten *c* abgesehen war. Die Mittel, durch welche eine solche Verzierung der Haupttöne eines Basses, so wie jeder anderen Stimme, geschieht und geschehen kann, sind entweder jene sogenannten Vor- und Aufhalte, von denen bereits bei Gelegenheit der Betrachtung der Dissonanzen die Rede war*), oder harmonische Beitöne, welche die Nebenharmonie ausmachen, deren Wesen und Beschaffenheit ich ebenfalls schon in einem meiner früheren Vorträge (der dritten Vorlesung) erklärte, oder sogenannte Durchgangs- und Hülfstöne, wie endlich diejenigen Tonverbindungsweisen, welche in der Kunstsprache gemeiniglich mit dem Namen Anticipationen oder Vorausnahmen belegt werden. Unter den ersteren, den durchgehenden Noten, versteht man solche Töne, welche (als ausserwesentliche) nicht zu der darüber erklingenden Harmonie gehören, bei dem Generalbassspiele daher auch keine eigene Begleitung, keinen Accord oder Anschlag, bekommen, sondern gleichsam nur so nebenbei durchgehen, durchschlüpfen. In gleichem Sinne werden die durchgehenden Noten denjenigen entgegengesetzt, welche bei dem Generalbassspiele einen Anschlag oder Accord bekommen, und die daher auch Hauptnoten heissen. In folgendem Beispiele sind die mit einem † bezeichneten Noten wirklich anschlagende oder Haupt-Noten, die übrigen aber durchgehende:



*) Durch Verzierung einer Bassstimme durch solche entsteht jener sogenannte modificirte Bass.

Nun ist zu dem Begriffe von Durchgang aber auch nöthig, dass die durchgehenden Noten wirklich zwischen zwei Harmonienoten liegen, von denen der eine, um zu dem andern zu gelangen, gewissermassen durch sie hindurchschreitet. Daher kommen denn wirklich durchgehende Noten selten auch ohne eigentliche Nebenharmonieen vor, und sind oft Harmonietöne in einem verzierten Basse vorhanden, ohne dass sie einen Anschlag im Generalbassspiele bekommen, weil sie blosse Nebenharmonieen sind, wie im folgenden Beispiele, wo die mit einem † bezeichneten Töne keine Anschlagstöne, keine Töne sind, die im Generalbassspiele einen Accord bekommen, obschon sie zur Harmonie gehören, sondern als zur Harmonie gehörig nur Nebenharmonieen:



Im folgenden Beispiele sind nun durchgehende Noten und Nebenharmonieen mit einander verbunden; die mit einem † bezeichneten Noten sind durchgehende, und die mit einer 0 bezeichneten sind Nebenharmonieen; beide sind keine Hauptnoten in der Bassmelodie und bekommen also im Generalbassspiele auch keinen Accordanschlag:



u. s. w.

Hier wie in den vorhergehenden beiden Beispielen fallen die durchgehenden Noten allemal in eine sogenannte schlechte

oder besser unaccentuirte Zeit des Taktes; sie können aber eben so gut auch in einer guten oder accentuirten Taktzeit erklingen, also an die Stelle der Hauptnoten treten, wo auch der begleitende Accord im Generalbassspiele mit ihrem Erscheinen angeschlagen wird, obschon die Bezifferung desselben auch in diesem Falle meistens über die Hauptnoten zu stehen kommt *), als:



Fallen die durchgehenden Noten in eine schlechte (unaccentuirte) Zeit des Taktes, so heissen sie auch wohl regelmässig (*transitus regularis* sagten die alten ehrwürdigen Tonmeister, denen auch die Kenntniss der lateinischen Sprache noch ein Bedürfniss war), und fallen sie in eine gute (accentuirte) Zeit des Taktes, so heissen sie unregelmässig (*transitus irregularis*) oder — weil sie in diesem Falle gewissermassen die Stelle der Hauptnoten einnehmen — Wechselnoten, italienisch *note cambiate*. — Hülfsnoten unterscheiden sich von den durchgehenden nur dadurch, dass sie nicht zwischen zwei harmonieeigenen Tönen zu liegen brauchen, sondern auch über und unter die Hauptnote hinausschreiten, wie im folgenden Beispiele, wo die mit einem † bezeichneten Töne Hülfstöne (zur Verzierung der Hauptnote) sind:

*) Hierüber jedoch ein Mehreres und Näheres in meinem nächsten Vortrage.



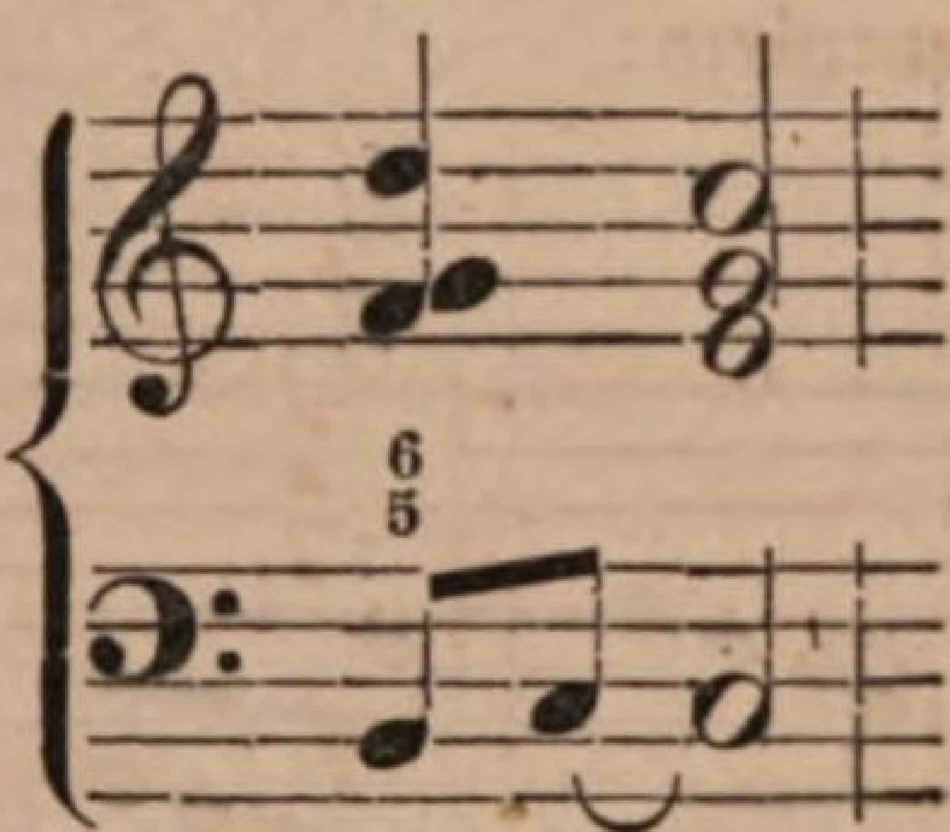
Im Uebrigen theilen die Hülfsnoten ganz den Charakter der durchgehenden, und sie können ebenfalls wie diese accentuirt und unaccentuirt sein, d. h. sowohl in eine sogenannte gute als schlechte Zeit des Taktes fallen. Unter *a* des folgenden Beispiels sind die Hülfsnoten accentuirte, unter *b* aber unaccentuirte:



Bemerkenswerth ist, dass diejenigen Hülfsnoten, welche unmittelbar unter den Hauptnoten liegen, allemal nur einen halben Ton von diesen ausmachen dürfen, damit der Leitton der Hauptnote gehört wird. Man theilt die Hülfsnoten auch ein in enge und weite oder ausgedehnte, und versteht unter ersteren diejenigen, welche dicht neben den Hauptnoten liegen, und unter den letzteren die weiter entfernten. Der Bass *a* des folgenden Notenbeispiels ist verziert unter *b* mit sowohl engen als ausgedehnten Hülfsnoten:



Unter **A n t i c i p a t i o n** oder **V o r a u s n a h m e** endlich versteht man diejenige Art der Verzierung einer einfachen Melodie, wenn irgend eine Stimme des Accordes nach ihrem Haupttone auch noch einen Ton erklingen lässt, der eigentlich erst dem folgenden Accorde zugehört, wie:



wo der Bass während der Zeit des Dominantenaccordes noch das *C* hören lässt, das Grundton des folgenden Tonicadreiklangs ist. Man sieht, dass solche vorausgenommenen Töne im Grunde Nichts sind als gewöhnliche Hülfs- oder durchgehende Töne, die in dem folgenden Accorde aber als wesentliche zur Harmonie gehörende auftreten, und also nicht blos vorübergehend gehört werden. — In der Verzierung des Basses (oder welcher anderen Stimme) eines ganzen Tonstücks kann natürlich nicht blos eins dieser Mittel angewendet werden, sondern müssen, um Einförmigkeit und Einseitigkeit zu verhüten, vielmehr Mannigfaltigkeit auch in die Verzierung zu bringen, je nach Umständen und Gelegenheit alle zusammen wirken. Ich will nur ein kleines Beispiel anführen, in welchem sowohl Nebenharmonieen als Vorhalte, Anticipationen, Hülfs- und durch-

gehende Noten wie auch Aufhalte vorkommen. Die Nebenharmonie will ich durch einen |, die durchgehenden Noten durch ein †, und die Hülfsnoten durch eine 0 bezeichnen, Vorhalte, Retardationen und Anticipationen ergeben sich von selbst:

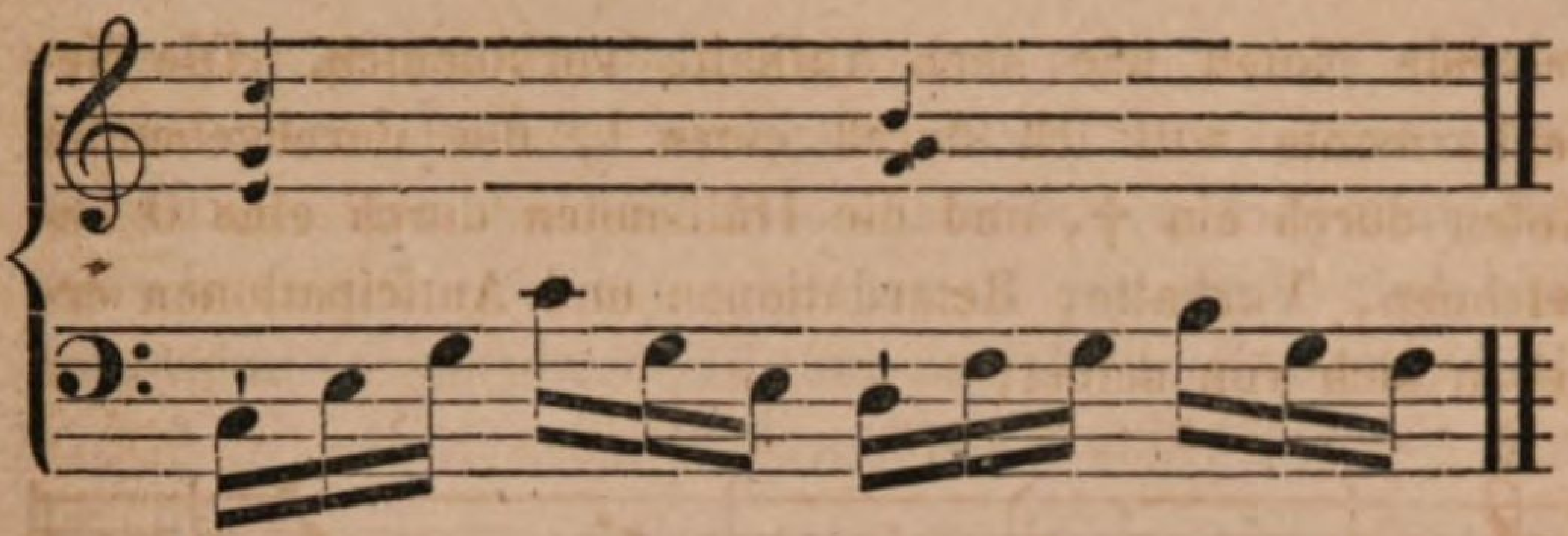




Gehen wir hiernach zu den übrigen genannten Formen der Bassstimme über.

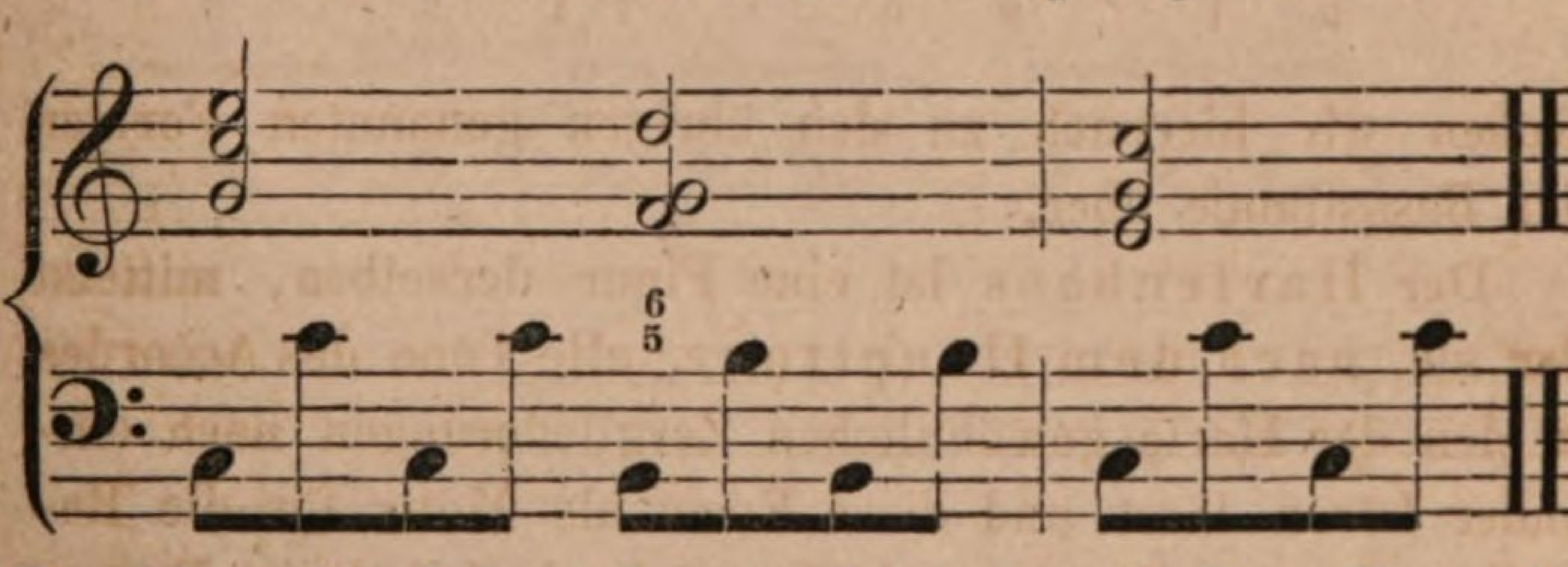
Der Harfenbass ist eine Figur derselben, mittelst der sie, nach dem Hauptone, alle Töne des Accordes in den der Harfe gewöhnlichen Zergliederungen nach einander hören lässt und diese Form als Motiv für die Begleitung ganzer Sätze oder Tonstücke beibehält, z. B.





Es gilt von dieser Figur, was von vielen und ziemlich allen anderen: gut angewandt und zu rechter Zeit, kann sie recht wohl zur Hebung des Ausdrucks beitragen, ja für manche künstlerische Conception sogar der einzig rechte und wahre Ausdruck sein, und wir finden sie daher auch in den Werken aller Meister, alter und neuer Zeit, nur darf sie nicht als das Ergebniss der Unbildung, der Erfindungs-Armuth oder des Schlendrians erscheinen. Der Anschlag des begleitenden Accordes im Generalbassspiele erfolgt bei einem solchen Harfenbasse natürlich stets nur auf der Hauptnote.

Murkybass heisst diejenige Figur der Bassstimme, in welcher diese fortwährend Octavensprünge macht:

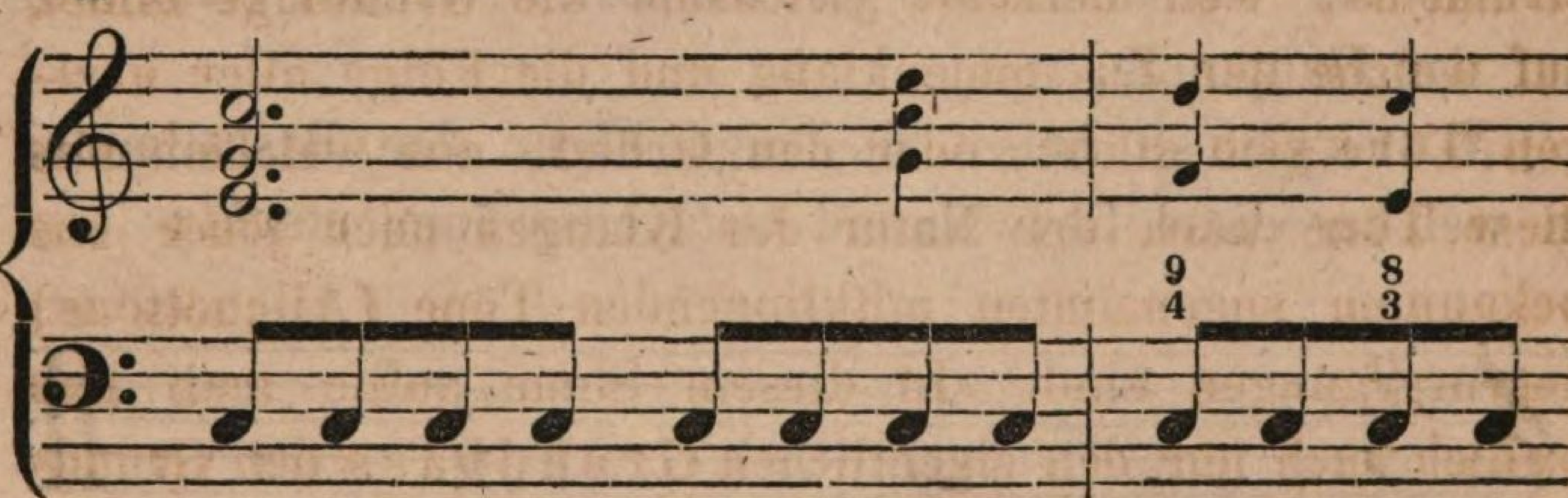


Der Name Murkybass kommt daher, weil diese Figur in einem alten Clavierstücke, welches Murky hiess, als charakteristisches Merkmal beständig vorwaltete. Für den Generalbassspieler bietet dieselbe weiter keine Schwierigkeit, als welche aus dem Innern ihres Charakters selbst hervorgeht: dass sie bei langem und häufigem auch unzeitigem Gebrauche gar leicht ermüdet. In der schlaffen Zeit zwischen Seb. Bach und Händel bis auf Jos. Haydn

war sie zum wahren Schlendrian, aber auch Spott geworden. An rechtem Platze übrigens kann sie einen wahrhaft pathetischen und grandiosen Eindruck machen, besonders bei langsamer Bewegung, und wir dürfen sie bei allen Arten von Noten und Tonbewegungen anbringen, auch bei den Hülfs- und durchgehenden Noten, z. B.



Trommelbass endlich nennen wir diejenige Form der Bassstimme, wenn dieselbe ein und denselben Ton oft nach einander wiederholt:





u. s. w.

Der Ausdruck Trommelbass kommt daher, weil bei schneller Bewegung durch diese Figur gleichsam ein einförmig trommelartiges Getön entsteht. Dass dieselbe durch die Theilung des Zeitwerthes eines Haupttones in mehrere kleine Zeiten, in denen der Ton jedesmal wiederholt

wird, entstanden ist und entsteht, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Deshalb ist sie aber auch im Generalbassspiele sehr leicht zu behandeln, indem man nur den Vorschriften der Bezifferung folgt und in der Regel diejenigen Noten, über welchen sich keine Bezifferung befindet, auch leer, d. h. ohne begleitenden Accord, anschlägt, indem dieselben noch in die Zeit des vorhergehenden Accordes gehören.

Mehr als je gebrauchte ich in meinem heutigen Vortrage den Ausdruck Grundton. Derselbe kommt in der Musik in der vielfachsten Beziehung und Deutung vor; es wird daher an der Zeit sein, dass ich auch darüber noch eine kurze Erklärung zufüge. — Zunächst versteht man (und in diesem Sinne brauchte ich hier ziemlich durchgängig das Wort) unter Grundton jeden tiefsten Ton eines Accordes oder einer Harmonie, auch eines Instruments, weil derselbe gleichsam die Grundlage bildet, auf welche der Zusammenklang und die Folge aller übrigen Töne sich stützt, oder den Grund, aus welchem alle diese Töne nach der Natur des Klanges oder jener uns bekannten sogenannten mitklingenden Töne (Aliquottöne) hervorgegangen sind. In diesem Sinne sollte man nun freilich auch nur den eigentlichen Grundbass den Grundton eines Accordes oder einer Harmonie nennen, denn aus ihm nur gehen — wie wir gesehen haben — alle übrigen Töne, aus welchen diese Harmonie besteht, hervor, und er nur ist die wahre Grundlage, auf welcher das ganze harmonische Gebäude beruht; allein man pflegt auch wohl jeden anderen Bass zu einem Accorde, sei er nun dessen eigentlicher Grundbass oder ein umgekehrter, dessen Grundton zu nennen, weil der ganze contrapunktische Charakter eines Accordes doch nur nach seinem eben vorhandenen Basse berechnet und beurtheilt werden kann. So ist z. B. von dem Quartsextenaccorde immer die Quinte (des Grundbasses oder aus der ursprünglichen Harmonie),

von dem Sextenaccorde die Terz, dem Secundquartsextenaccorde immer die Septime u. s. w. als tiefste Stimme der Grundton. Eine Schwierigkeit bei der Auffindung des Grundtones eines Accordes kann nur in dem Falle stattfinden, wenn die Harmonie entweder sehr zerstreut liegt oder ihre Intervalle dermassen bunt zergliedert oder in einander verwebt sind, dass dem ungeübteren Ohre und Auge die Auffassung des Ganzen, ein schneller, klarer Ueberblick, der das eigentlich Charakteristische von der blossen Verzierung sogleich deutlich unterscheidet, schwer werden muss. Der Geübte findet sich überall leicht zurecht, und in generalbassmässig eingerichteten Stimmen kommen solche Fälle gar nicht vor. Halten wir uns daher auch gar nicht länger dabei auf. — In einer zweiten Bedeutung versteht man unter Grundton auch denjenigen Ton (hier eigentlich Tonart), dessen diatonische Tonleiter bei Anordnung eines Tonstücks zum Grunde gelegt und in diesem, ungeachtet aller möglichen Modulation, doch die vorherrschende ist, welcher daher die Art der Ausweichung in andere Töne (eigentlich Tonarten), die alsdann Nebentöne (Nebentonarten) heissen, bestimmt, und dessen Dreiklang in der Regel sowohl zu Anfange als zu Ende des Tonstücks gehört werden muss, wenn dasselbe eine vollkommene Einheit erhalten soll. In diesem Sinne sind also die Ausdrücke Grundton und Hauptton ganz gleichbedeutend, letzterer aber eigentlich noch passender, da von ihm auch die Ausdrücke Haupttonart,Raupttharmonie etc. abstammen. Zu einem solchen Grund- oder demnach vielmehr Hauptttone kann jeder Ton unseres jetzigen Tonsystems gebraucht werden, denn ein jeder Ton kann Tonica einer Haupttonart sein, nur müssen die Nebentöne alsdann hiernach geordnet und durch Vorzeichnung in die gehörigen Verhältnisse zu dem Hauptttone gesetzt werden, so wie die Intervalle dieses Grundtons auch entscheiden, ob man die Tonarten der

Nebentöne oder der vom ersten und zweiten Grade der Verwandtschaft Dur oder Moll in der Modulation zu nehmen hat. — Drittens gebraucht man das Wort Grundton in der Musik auch wohl geradezu für Tonica, in sofern man nämlich darunter überhaupt den Grundton einer Tonart versteht, nach welchem diese auch benannt wird, und mag sie nun Haupt- oder Nebentonart in einem Tonstücke sein, diesem als charakteristisch zum Grunde liegen oder im Verlaufe desselben durch die Modulation nur vorübergehend oder länger darin verweilend berührt werden *). — Viertens endlich, aber seltener und auch eigentlich statt des passenderen Ausdrucks Haupttöne, nennen Einige selbst diejenigen Töne Grundtöne, welche als beziffert in einem Tonstücke oder in zergliederten Harmonieen vorkommen, zum Unterschiede nämlich von jenen sogenannten durchgehenden und Hülfs-Tönen, also die wesentlich zur Harmonie gehörenden Töne. Ich habe schon gesagt, dass der Name Haupttöne oder Hauptnoten für diese besser ist, und seiner bediente ich mich denn auch dafür durchgängig in meiner Darstellung.

Sechste Vorlesung.

Ueber die Bezifferung des Basses oder die sogenannte Generalbassschrift.

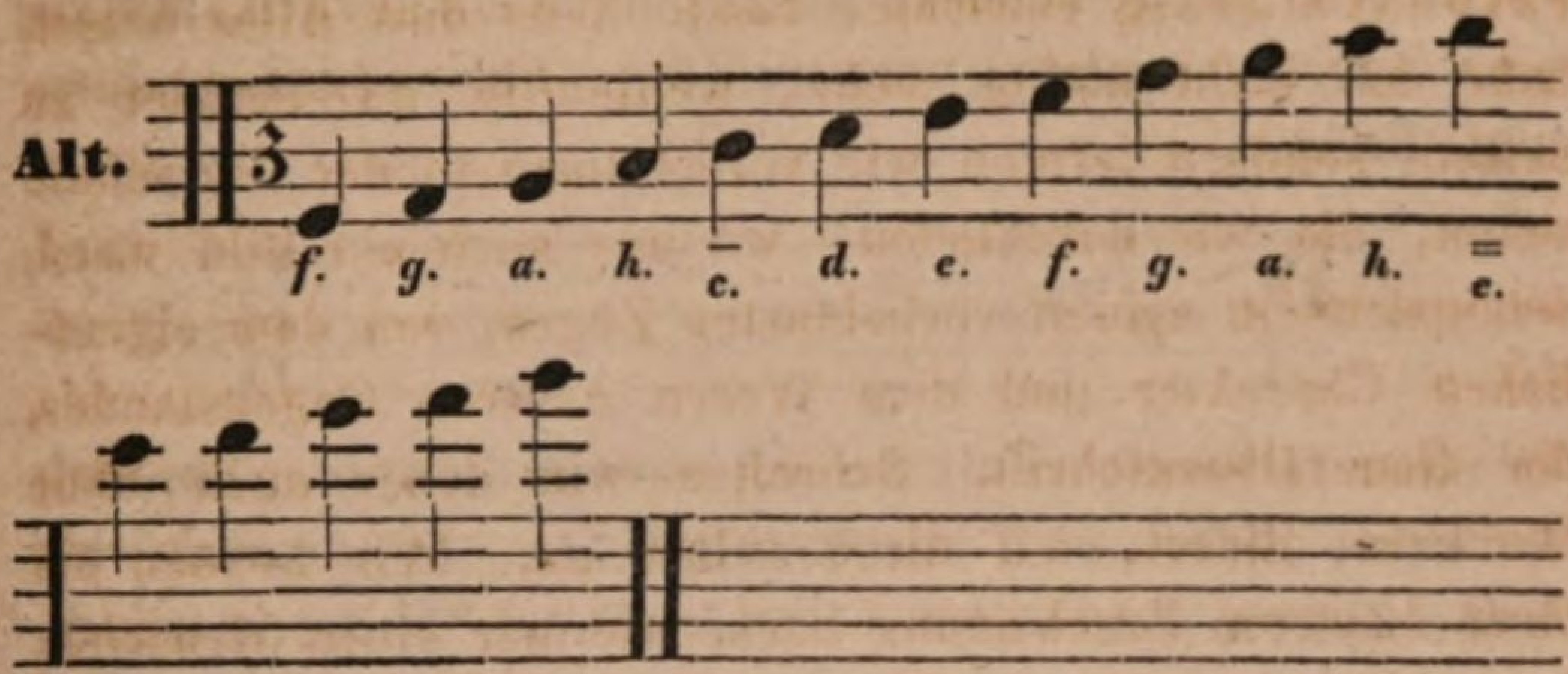
Es ist, wenn nicht der wesentlichste und wichtigste, so jedenfalls doch einer der wesentlichsten und wichtigsten Theile der ganzen Kunst des Generalbassspiels, der sich jetzt unsrer Betrachtung entgegenstellt. In gewissem Betracht macht derselbe sogar die Kunst selbst aus, denn

*) Uebrigens ist in dieser Beziehung der Ausdruck Tonica jedenfalls besser denn Grundton, weil er bestimmter ist.

er ist ihr Alphabet, der Farbenstoff, womit diese ihre Gebilde zur dauernden Anschauung bringt. Ich meine die Generalbassschrift nämlich, jene Zeichen- und Ziffermethode, durch welche allein sich eine Stimme generalbassmässig einrichten lässt. Was dies Alles heisst, habe ich nicht nöthig mehr, weitläuftig auseinander zu setzen, sondern lernten wir vollkommen in der Vorschule schon, die wir durchliefen, wo uns auch ein Bild ward, wenigstens in seinen vornehmsten Zügen, von dem eigentlichen Charakter und dem Wesen unseres Gegenstandes, der Generalbassschrift. Schreiten wir daher auch ohne Weiteres, direct, auf diese selbst zu. Wir kennen sie ihrer äusseren Erscheinung nach, wie wir einen Menschen kennen unter allen anderen lebendigen Geschöpfen der Erde; wir kennen auch ihre Bestimmung, dass sie die Harmonie in den ihr eigenthümlichen Zeichen angeben soll, die zu dem mit ihr überschriebenen Grundtone gehört, und wissen ferner, dass diese Angabe meistens durch Ziffern geschieht, deren Nennwerth der Grösse der Intervalle entspricht, aus denen die Harmonie zusammengesetzt ist. Zergliedern wir nun aber auch diesen ihren Leib, und beschauen in kunstgerechter Präparation seine einzelnen Glieder; suchen die besonderen Principe auf, die der ganzen Methode dieser Schrift zum Grunde liegen, und streben das Gefundene dann praktisch auch in Anwendung zu bringen.

Das erste unter diesen Principien ist, dass, da jede Unterstimme generalbassmässig eingerichtet werden kann, zu dem Zwecke in die Bassstimme nicht blos die eigentlichen Basstöne, sondern überhaupt die Sätze der jedesmaligen tiefsten Stimme eingetragen werden, also auch die Tenortöne, wenn der Bass, und die Alttöne, wenn Bass und Tenor schweigen. Daher erscheinen in einer Generalbassstimme nach dem *F*-Schlüssel oder gewöhnlichen Basszeichen gelegentlich auch die verschiedenen *C*- und

der *G*-Schlüssel. Ersteren und Letzteren darf ich als allgemein bekannt voraussetzen; doch wird nicht jeder meiner Leser auch des Tenor- und Altschlüssels kundig sein, und ich setze daher eine Tabelle für dieselben her:



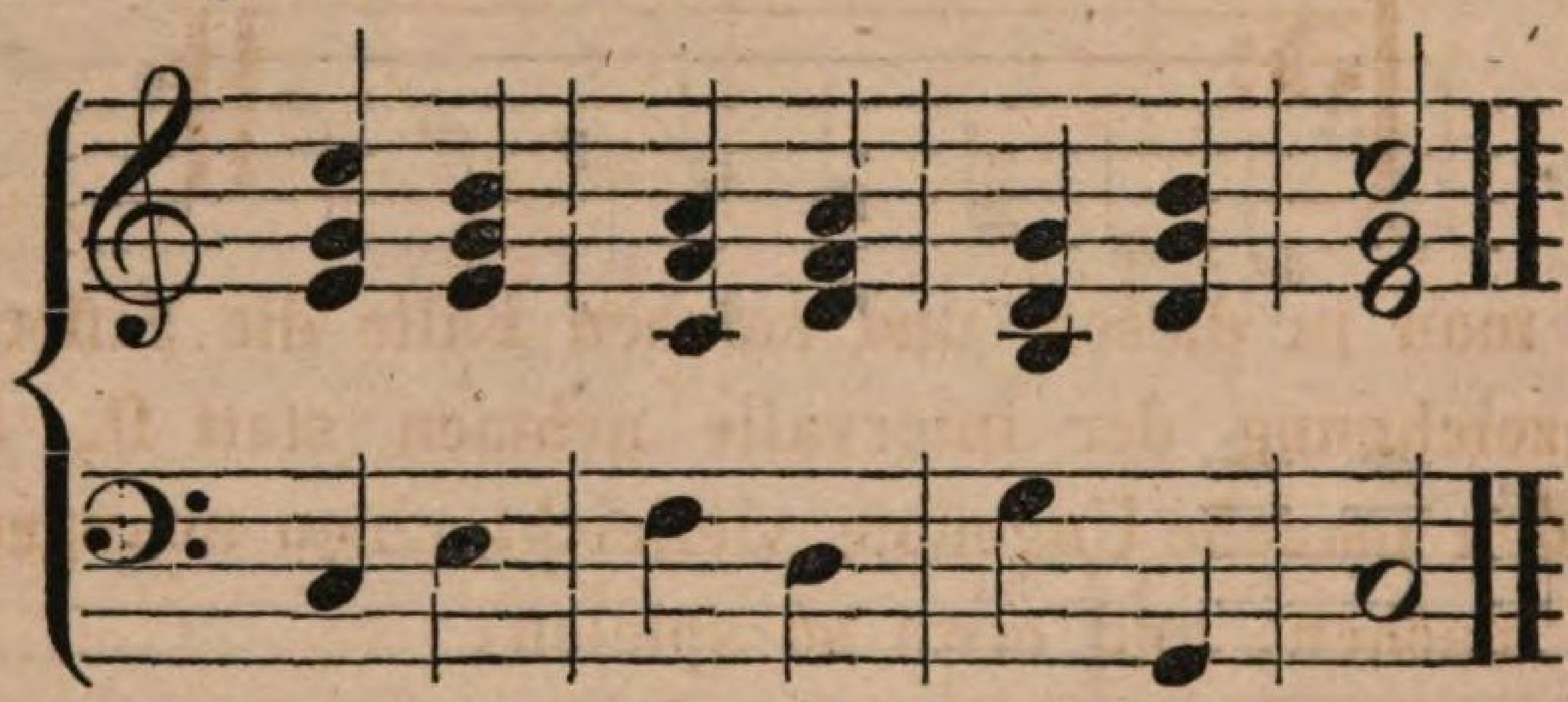


Dann wird bei einer mit der Generalbassschrift versehenen Stimme überhaupt angenommen, dass sie durchaus harmonisch begleitet werden soll. Abweichungen von dieser Regel müssen daher besonders angezeigt werden, und wodurch? werden wir gleich nachher erfahren. Bei der harmonischen Begleitung wird aber überall die einfachste und nächste Harmonie vorausgesetzt. Diese einfachste Harmonie ist der Dreiklang, und die demselben zunächst liegenden Accorde sind diejenigen, welche aus den in der Tonleiter, in der Vorzeichnung enthaltenen Tönen gebaut werden. Daher wird überall, wo nichts Anderes in der Bezifferung ausdrücklich vorgeschrieben

ist, mit leitereigenen Dreiklängen begleitet, und umgekehrt werden diese Accorde, da sie nur erscheinen können, wenn der wirkliche Grundbass in der Stimme enthalten ist, wenige Ausnahmen ungerechnet, nicht erst in Ziffern notirt, sondern gleichsam als natürlich, als von sich selbst verstehend vorausgesetzt. Folgende Bassstimme zum Beispiel



in einer Generalbassstimme vorkommend, würde, ungeachtet keine Ziffern sich darüber befinden, und gerade weil keine Ziffern sich darüber befinden, ohne Weiteres mit den Accorden begleitet werden:



Sobald noch etwas Anderes, noch irgend ein anderes Intervall, oder überhaupt ein anderer Accord als der blosse und leitereigene Dreiklang in der Begleitung der Bassstimme gegriffen oder gespielt werden soll, muss dieses durch Ziffern oder andere Zeichen über dem Basse angedeutet, vorgeschrieben werden. Von diesen Ziffern nun — sagte ich vorhin — entspricht der Nennwerth jedesmal dem dadurch angezeigten Intervall, vom Basstone aus gerechnet. Die 1 bedeutet in der Generalbassschrift die Prime, die 2 eine Secunde (des Basses), die 3 eine Terz, die 4 eine Quarte, die 5 eine Quinte, die 6 eine Sexte, die 7 eine Septime, die 8 eine Octave, und die 9 eine None. Grösserer Zahlen bedient man sich in der Regel nicht zur Bezeichnung, wenn auch noch

grösserer Intervalle: die Decime wird auf ihr einfaches Verhältniss zurückgeführt und mit einer 3 bezeichnet, die Undecime durch eine 4, die Duodecime als gedoppelte Quinte durch eine 5, und die Terzdecime als doppelte Sexte durch eine 6. Indessen kommen hie und da doch auch Fälle vor, wo man sich der Ziffern 10 und 11 noch in der Generalbasschrift bedient und bedienen muss, wenn nämlich dadurch bestimmt werden soll, dass die None eine Stufe aufwärts fortschreitet, wie hier:



Wollte man in diesem und solchen Falle die Ziffern 9, 3 zur Bezeichnung der Intervalle nehmen statt 9, 10 etc., so würden manche Ungeübte vielleicht einen unangenehmen Sprung machen, und etwa so spielen:



So können also, obschon man in der Regel nur die Einzelzahlen 1 — 9 in der Generalbassschrift benutzt, bisweilen auch noch grössere nothwendig werden, und ich verfehle sicher in Zukunft nicht, auf dergleichen Fälle in den Beispielen besonders aufmerksam zu machen.

Die durch Ziffern bezeichneten Intervalle werden — wie schon angedeutet — der jedesmaligen Vor-

zeichnung gemäss gegriffen, d. h. so, wie sie in der Tonleiter des angenommenen Haupttones (der angenommenen Haupttonart) enthalten sind. Folglich zeigt z. B. die Ziffer 6 über der Note *c*, wenn das ganze Tonstück in *C*-Dur steht, den Ton *a*, steht das Tonstück aber in *C*-Moll oder *Es*-Dur den Ton *as* an; über der Note *d* zeigt in *D*-Dur oder *G*-Dur die Ziffer den Ton *h*, in *D*-Moll, *F*-Dur oder *B*-Dur aber den Ton *b* an u. s. w. Diese Ziffern über diese Bassreihe



u. s. w.

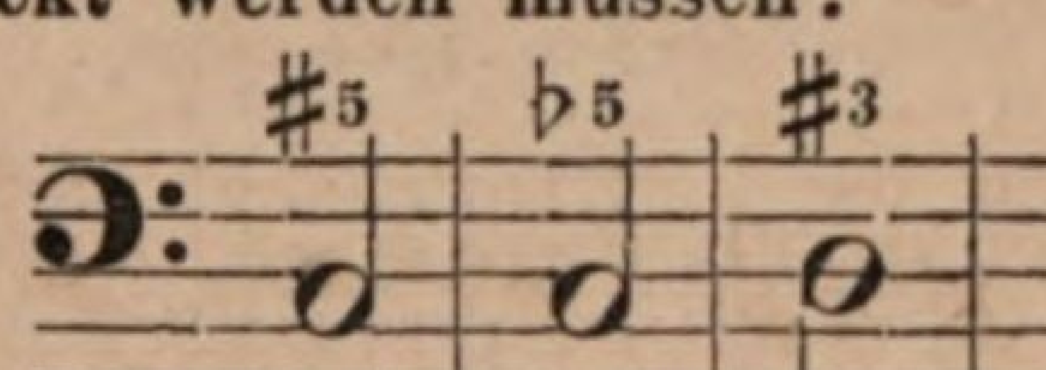
geben folgende Accorde:



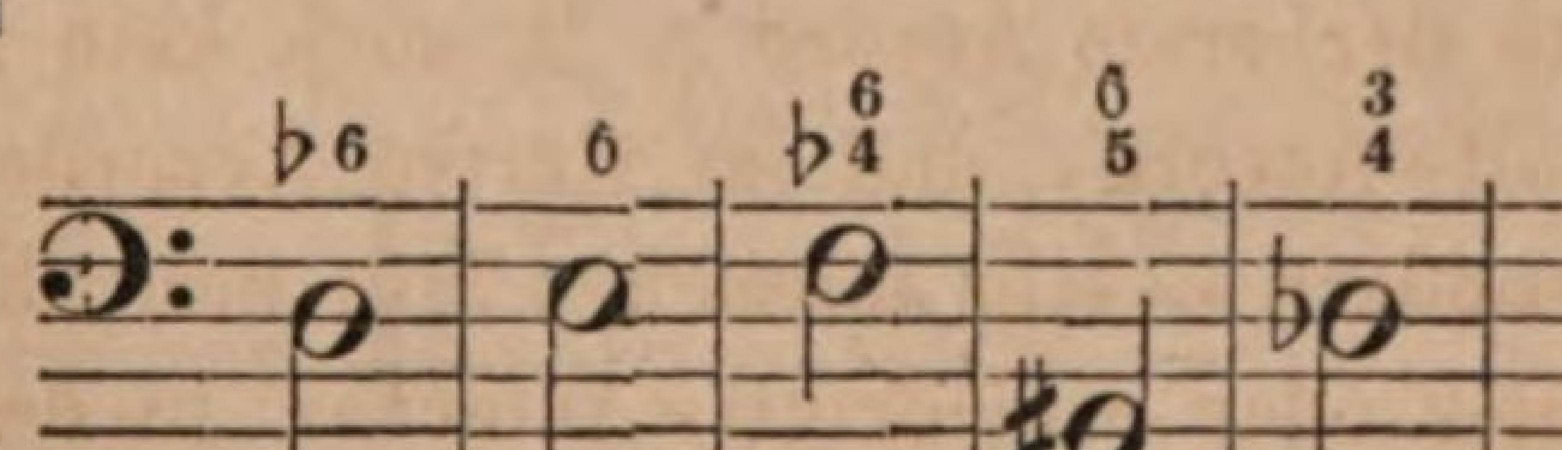
u. s. w.

Wäre aber nicht *cis* und *fis* in der Vorzeichnung gewesen, so hätte der erste Accord z. B. auch kein Dur-, sondern ein Moll-Accord, und im vierten Accorde die Sexte nicht *cis*, sondern *c* sein müssen. Soll nun aber ein zufällig erhöhtes oder erniedrigtes Intervall in dem Accorde gegriffen werden, so wird dies, wie in der Notenschrift so auch in der Ziffer- oder Generalbassschrift, durch ein entsprechendes Versetzungszeichen angedeutet, und man pflegt dieses Zeichen, sei es nun ein Kreuz (♯ ×), Be (♭ und ♭♭) oder Auflösungszeichen (♮ und ♮♮), gewöhnlich dicht vor die Ziffer zu setzen, die das Intervall des Accordes bezeichnet, auf welches jenes Zeichen sich bezieht, z. B. ♭2, ♭3, ♭4, ♭5 etc. oder ♮2, ♮3, ♮4, ♮5 u. s. w., desgleichen ♯2, ♯4 etc.; auch wohl nach der

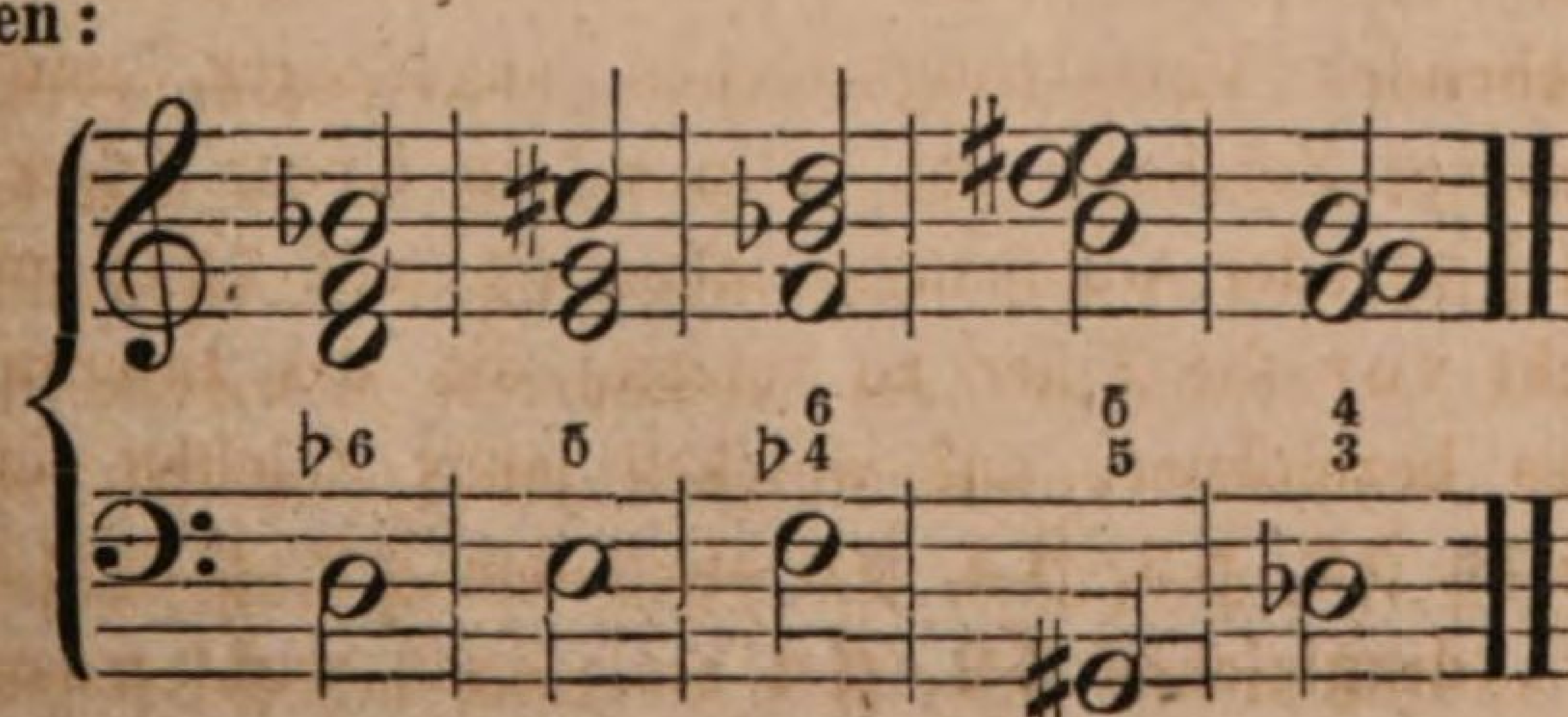
Ziffer, wie 2♭, 4♭, 5♯, 3♮ etc., was übrigens nicht immer bestimmt genug ist; oder wird das Versetzungszeichen, wo es ohne Nachtheil der Deutlichkeit geschehen kann, noch gewöhnlicher und besser durch die Ziffer gezogen, als: 2♭, 4♭, 5♭, 6♭, oder 2♮, 4♮, 5♮ etc. Anstatt des Kreuzes bedient man sich gemeiniglich eines Striches durch die Ziffer, als: 2+ oder 2̶, 4+ oder 4̶, 5+ oder 5̶, 6+ oder 6̶, 7̶ u. s. w. Nur bei den Ziffern 1, 8 und 9 kommt der Strich seltener vor, hier wählt man lieber diese Bezeichnungsart: ♯1, ♯8, ♯9 oder 1♯, 8♯, 9♯, statt 1̶, 8̶, 9̶. Bei zweifacher Erhöhung und Erniedrigung werden natürlich die Striche und übrigen Zeichen verdoppelt. Soll demnach in einem Tonstücke aus *C*-Dur der Dreiklang von *C* z. B. die übermässige oder verminderte Quinte, der Dreiklang von *D* die grosse Terz enthalten, so würde dieses folgendermassen in der Bezifferung ausgedrückt werden müssen:



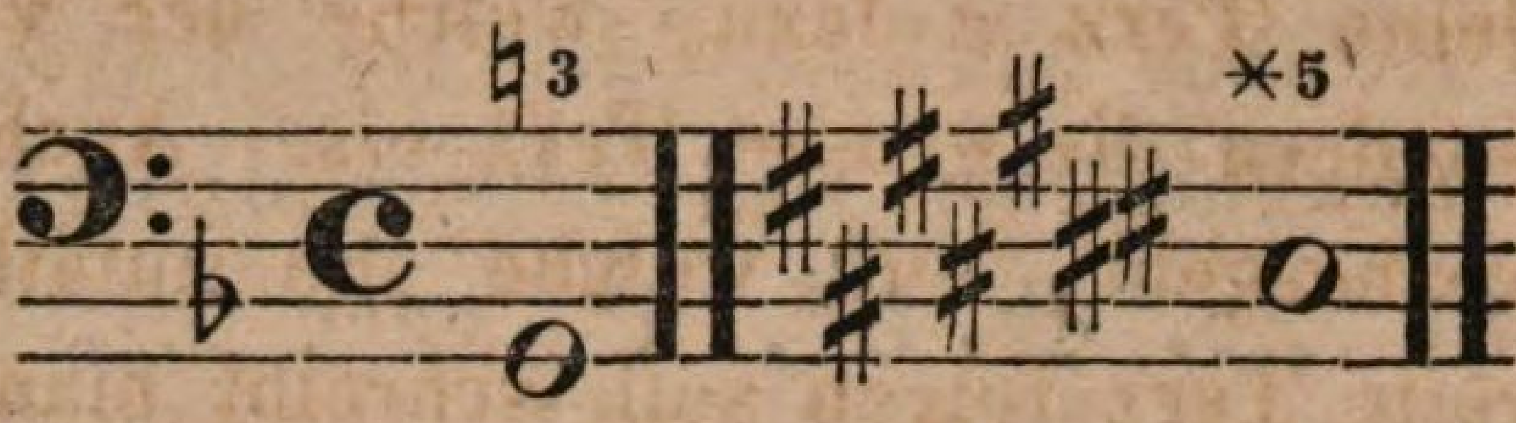
oder mit Strichen durch die betreffenden Ziffern. Die Bezifferungen



würden in einem Tonstücke aus *C*-Dur folgende Accorde ergeben:



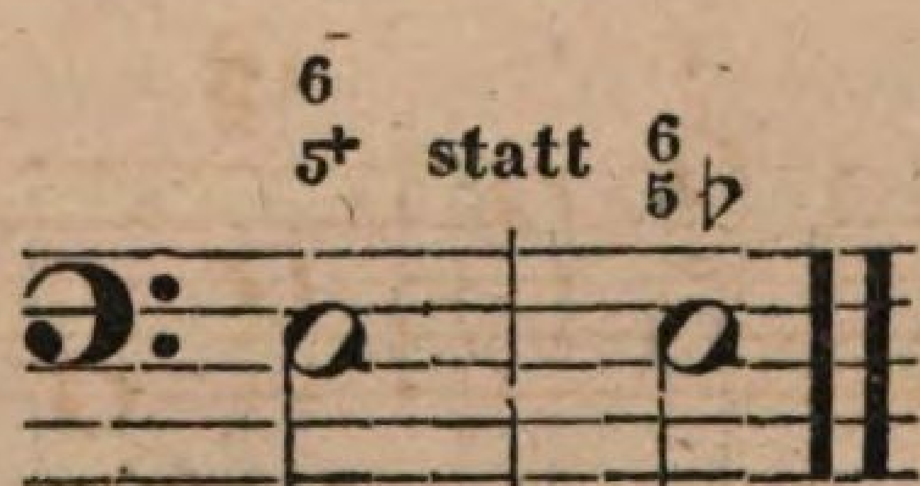
In *F*-Dur würde der Dreiklang *G-h-d,* und in *Cis*-Dur der übermässige Dreiklang *Cis-eis-gisis* mit



angezeichnet werden, oder auf die Weise, wie sich nach Obigem die Erhöhungen und Erniedrigungen eines Intervalles auch anders in der Bezifferung ausdrücken lassen, (3♮ und 5+♯). Hier muss ich jedoch bemerken, dass einige Generalbassisten bei der Bezifferung die Versetzungszeichen oft mit einander verwechseln, und z. B. schreiben 5♭, wo eigentlich — und zwar auch nur zur Warnung, dass der Spieler nicht etwa die reine Quinte greife — 5♮ stehen sollte, als:



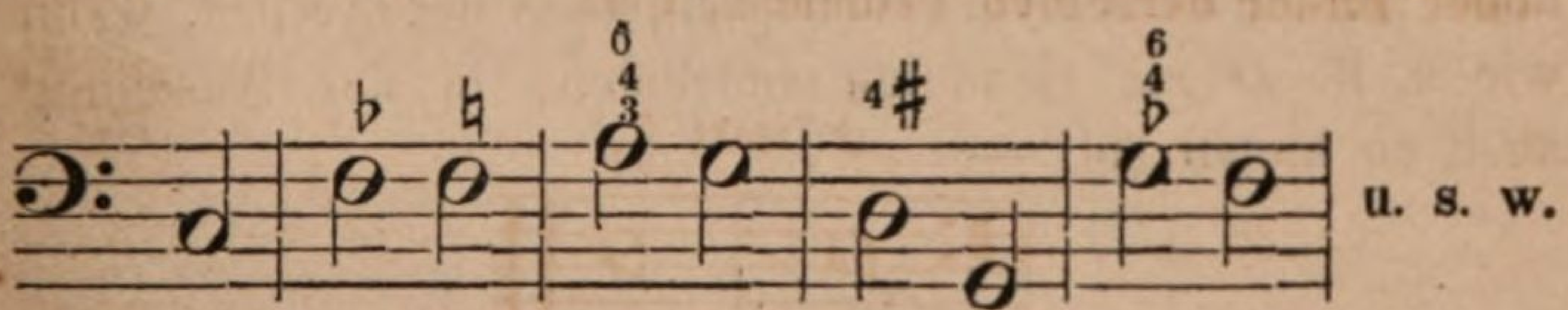
und besonders sind es die Franzosen, welche sich hin und wieder eines Striches durch die Ziffer statt eines ♭ vor oder hinter derselben bedienen, als:



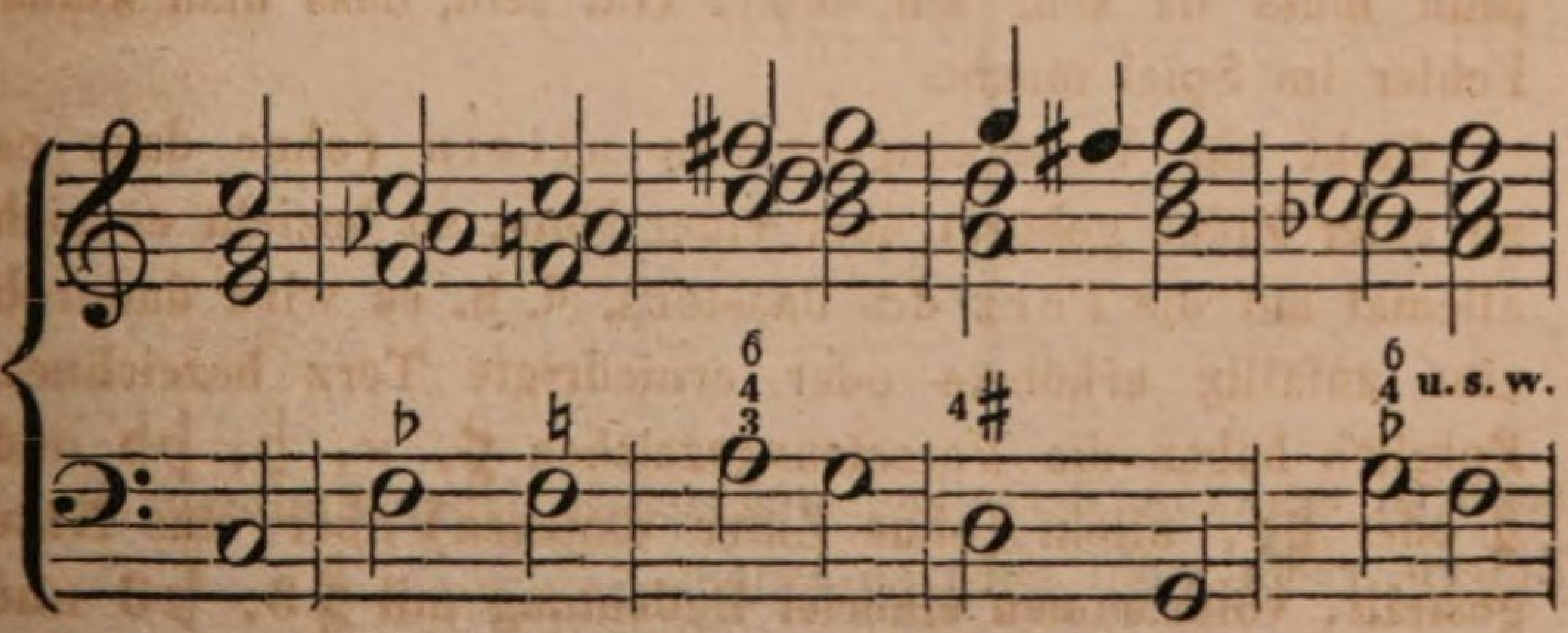
Man muss da sehr auf seiner Hut sein, dass man keine Fehler im Spiel macht.

Steht ein Versetzungszeichen allein (ohne dass es zu einer Ziffer gehört) über einer Note, so bezieht es sich allemal auf die Terz des Basstons, d. h. es wird dadurch eine zufällig erhöhete oder erniedrigte Terz bezeichnet. Folglich haben die Versetzungszeichen ♯, ×, ♭, ♭♭ und ♮ oder ♮♮, allein (ohne Ziffer daneben) über eine Note gestellt, vollkommen einerlei Bedeutung mit ♯3, ♭3 und

♮3. Wenn also z. B. in einem Tonstücke aus *D*-Moll über der Bassnote *A* ein Kreuz steht, so greift man nicht etwa die kleine Terz *c* dazu, welche der Vorzeichnung entspricht, sondern die grosse Terz *cis*. Auch wenn eine 4 oder 2 vorhergeht, auf welche die zufällig erhöhete oder erniedrigte Terz folgen soll, schreibt man der Kürze wegen nur 4♯ und 2♯ anstatt 4♯3 und 2♯3, oder 4♭ statt 4♭3, und 4♮ statt 4♮3. Hierin liegt der Grund, warum, wie ich oben sagte, es weit bestimmter ist und zu weit weniger Irrungen Veranlassung giebt, wenn man die Versetzungszeichen stets vor die betreffende Ziffer setzt und nicht hinter dieselbe, denn bei dieser Bezifferung z. B. 4♯ könnte man auch glauben, dass das Kreuz sich auf die 4 (Quarte) bezieht und nicht der Satz 4♯3 darunter gemeint ist. Auch bei mehreren übereinander stehenden Ziffern bezeichnet ein Versetzungszeichen, wenn es zu keiner der dabei befindlichen Ziffern gehört, ebenfalls die (zufällig erhöhete oder erniedrigte) Terz, z. B. $\substack{5\\\sharp}$ statt $\substack{5\\\sharp 3}$, oder $\substack{6\\5\\\flat}$ statt $\substack{6\\5\\\flat 3}$. Ein Tonstück in *C*-Dur vorhanden gedacht, giebt nach alle dem folgende Bezifferung:



folgende Accorde an:



Wenn zwei oder mehrere Ziffern (die Versetzungszeichen alle mit darunter begriffen) *über einander* stehen, wobei die niedrigste Zahl in der Regel den untersten und die höchste den obersten Platz einnimmt, so werden die dadurch bezeichneten Intervalle auch *zugleich*, in gleicher Zeit, angegeben. Durch $\begin{smallmatrix}7\\5\\\sharp\end{smallmatrix}$ wird also z. B. angezeigt, dass die Septime, Quinte und erhöhete Terz auf einmal gegriffen werden sollen. Das geht auch aus den bisherigen Notenbeispielen schon hinlänglich hervor. Nur hat die *Ordnung*, in welcher die Ziffern über einander stehen, durchaus keinen Einfluss auf die jedesmal zu wählende Lage oder Stellung der Intervalle in dem zu greifenden Accorde. So soll z. B. durch jene Bezifferung $\begin{smallmatrix}7\\5\\\sharp\end{smallmatrix}$ nicht, weil das Kreuz der Terz unten, die 5 in der Mitte und die 7 zu oberst steht, zugleich auch angedeutet werden, dass der Generalbassspieler schlechterdings die Septime auch zu oberst, in der oberen Stimme, die Quinte in der Mitte, in der zweiten Stimme, und die Terz in der dritten Stimme des Accordes zu nehmen hat. Es ist damit nicht zugleich auch vorgeschrieben, dass der Accord, wenn wir z. B. *D* als Grundton annehmen, in der Ausübung auch so lauten soll —



sondern es kann derselbe, ungeachtet jener Stellung der Ziffern, recht wohl auch so lauten —



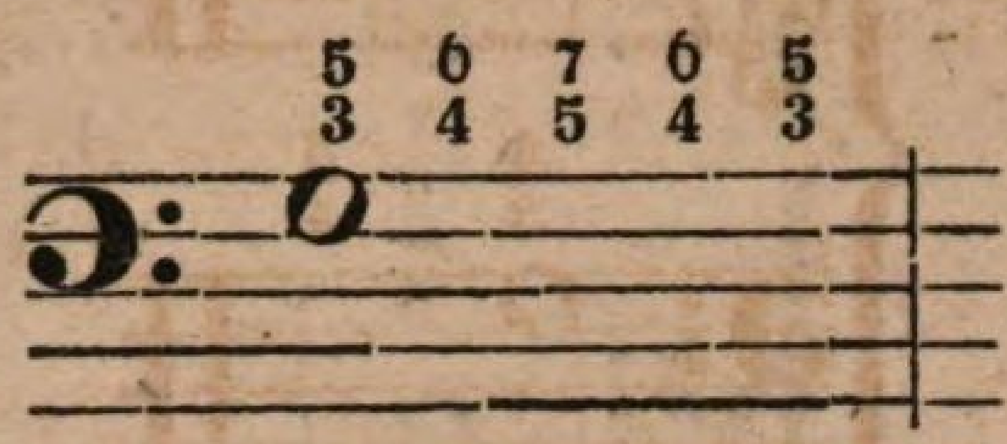
wo die Quinte oben, die Terz in der Mitte und die Septime unten liegt, oder



wo die Terz oben, die Septime in der Mitte und die Quinte unten liegt. Wie gesagt, stellt man die Ziffern gern der Reihe nach von der geringsten bis zur grössten über einander, aber wie die dadurch bezeichneten Intervalle nun beim Spiel selbst genommen werden, in welcher Lage und Ordnung, hängt von Umständen des Augenblicks ab, unter denen eine gefällige Stimmfolge, wie der vorhergehende und folgende Accord genommen werden sollen, und der Zweck des Spiels, die beabsichtigte Wirkung, den ersten Rang einnehmen. In der Folge, wo ich diese beiden Punkte vorzugsweise ins Auge zu fassen habe, werde ich darauf wieder zurückkommen. Hier geht uns nur die Kunst der Bezifferung, die Erklärung der Generalbassschrift als solcher für sich an, und in dieser fahre ich daher auch sogleich weiter fort.

Sollen über ein und demselben Basstone nach einander zwei oder mehr Accorde erscheinen, so werden die Bezif-

ferungen derselben ebenfalls nach oder neben einander über demselben geschrieben. Diese Bezifferung



zeigt daher z. B. an, dass über dem Basstone *G* nach einander folgende Accorde angeschlagen werden sollen, erst der Dreiklang, dann der Quartsextenaccord, dann der Septimenaccord, hierauf wieder der Quartsextenaccord und endlich noch einmal der Dreiklang:

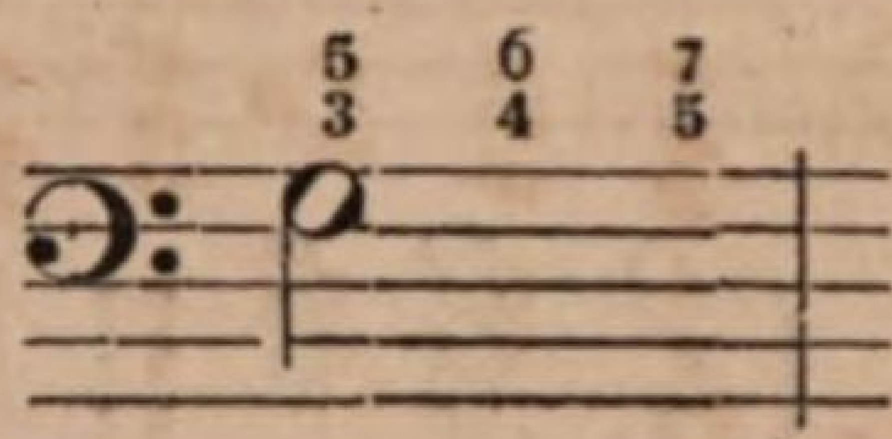


Man begreift, dass in solchem Falle auch die Bezifferung derjenigen Accorde und Intervalle nothwendig wird (des Dreiklangs und der Quinte im Septimenaccorde), welche man, wie ich gleich zu Anfang meines heutigen Vortrags bemerkte, sonst, als sich von selbst verstehend, nicht durch Ziffern anzudeuten pflegt. — Jetzt kommt es aber sehr darauf an, in welchem Zeitwerthe auch solche mehre Accorde über einem Grundtone ausgeübt werden. Es lassen sich dafür folgende Regeln als ziemlich allgemein gültig annehmen.

Stehen zwei Ziffern über einer Note, welche sich in zwei gleiche Theile theilen lässt, neben einander, so bekommt jedes dadurch bezeichnete Intervall oder jeder dadurch bezeichnete Accord auch die Hälfte von der Dauer der Note, als



Bei drei neben einander stehenden Ziffern oder Ziffergruppen über einer solchen, nur in Hälften oder eine gerade Anzahl von Theilen theilbaren Note erhält der erste dadurch bezeichnete Accord den halben Werth derselben, und in ihrer zweiten Hälfte theilen sich dann wieder die noch übrigen beiden Accorde zu gleichen Theilen:



wird gespielt



Bei vier neben einander stehenden Ziffern über einer Note erhält jeder Accord den gleichen vierten Theil des Zeitwerthes derselben:



Und bei *fünf* solcher *neben* einander stehenden Ziffern müssen zwei Accorde sich zu gleichem Werthe in dem vierten Theile der Note theilen, wie ich solches auch in dem obigen Beispiele darstellte.

Von *zwei* neben einander stehenden Ziffern über einer *dreitheiligen* (punktirten) Note bekommt der durch die erste Ziffer bezeichnete Accord jedesmal zwei Theile des ganzen Werthes dieser Note, und für den zweiten Accord bleibt somit nur das dritte (letzte) Drittheil von demselben übrig. Diese Bezifferung



wird dergestalt ausgeführt:



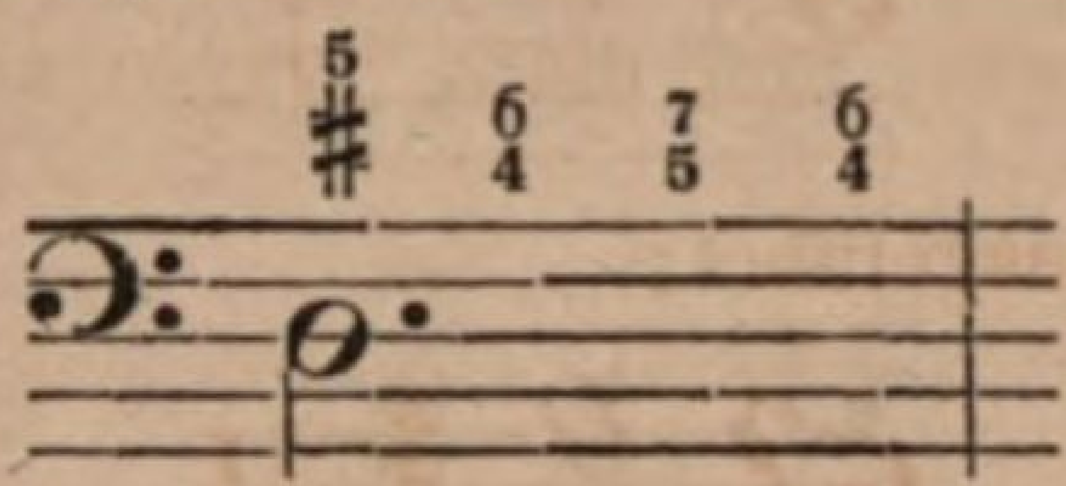
Nur in triplirten Taktnoten, z. B. im Sechsachtel- oder Neunachteltakt etc., wo drei Glieder zu einem Takttheile gehören, kommt auf jeden bezifferten Accord in diesem Falle auch die Hälfte des Zeitwerthes der Bassnote:



Stehen *drei* Ziffern über einer solchen dreitheiligen (punktirten) Note, so erhält natürlich jeder Accord auch ein gleiches Dritttheil des Werthes derselben:



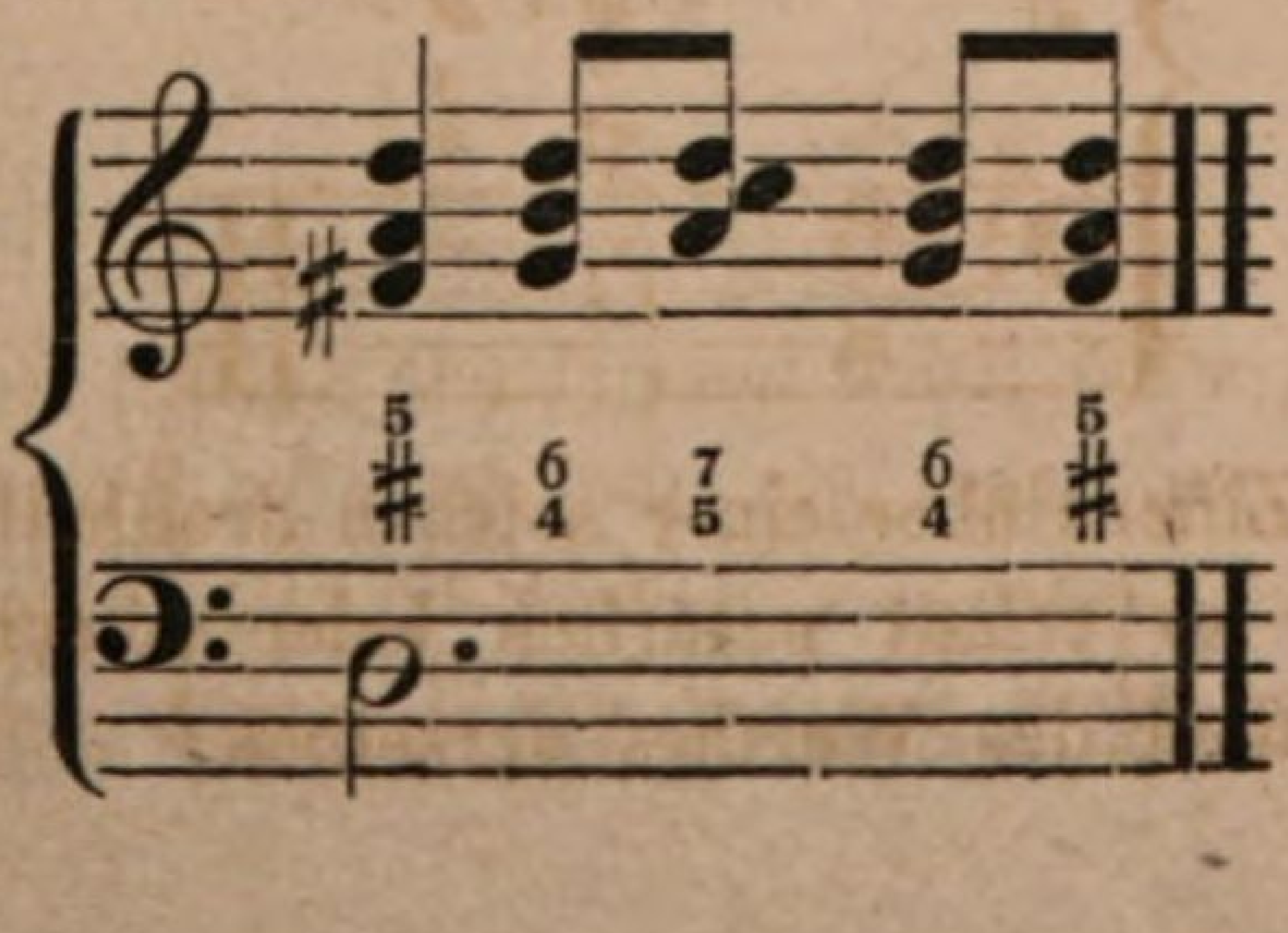
Bei vier Ziffern über einer dreitheiligen Note erhalten die ersten beiden dadurch bezeichneten Accorde ein jeder ein volles Dritttheil des Werths derselben, und unter das letzte Dritttheil theilen sich zu gleichem Antheile die noch übrigen beiden Accorde, so dass



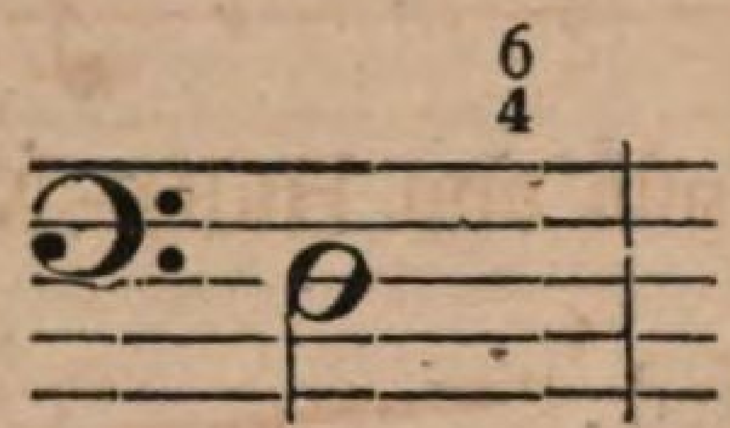
also z. B. gespielt wird:



Fallen fünf Accorde auf eine dreitheilige Note, so erhält der erste ein volles Drittel des Werthes derselben, und die übrigen vier theilen sich zu gleichem Antheile in die letzten beiden Drittel:



Dieses ist die allgemein gültige Eintheilung, und das mitgetheilte Schema reicht hin zur Auskunft für alle Fälle. Soll davon abgewichen werden, so muss dies ausdrücklich in der Bezifferung angedeutet sein, wofür wir die nöthigen Zeichen auch alsbald werden kennen lernen. — Dass in solchen Fällen, wo mehrere Accorde über ein und demselben auszuhaltenden Basstone angeschlagen werden, in der Bezifferung, wo der anzuschlagende Accord ein Dreiklang ist, die Bezeichnung dafür ausgelassen wird, trifft sich allerdings bisweilen, und die Bezifferung der Nicht-Dreiklänge steht alsdann etwas seitwärts über dem Basstone; allein wie gar leicht dadurch Irrungen verursacht werden, leuchtet ein, und diese Art zu schreiben z. B.



die im Spiel ebenfalls so lautet:



ist daher unter jeder Bedingung verwerflich gegen

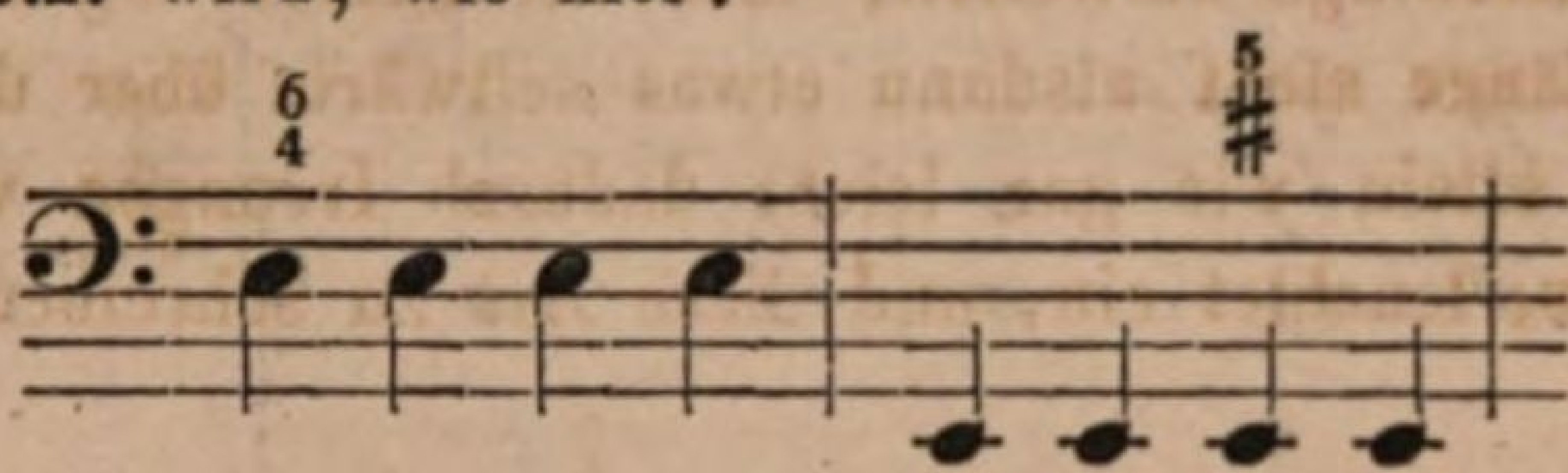


Uebrigens wird jeder bezeichnete Accord so lange beibehalten, als im Basse ein und derselbe Ton nach einander vorkommt, oder bis andere Signaturen (wie die Bassbezifferung auch genannt wird) folgen, durch welche

die vorhergehende Bezeichnung in ihrer Geltung aufgehoben wird. Folglich behält man z. B. bei



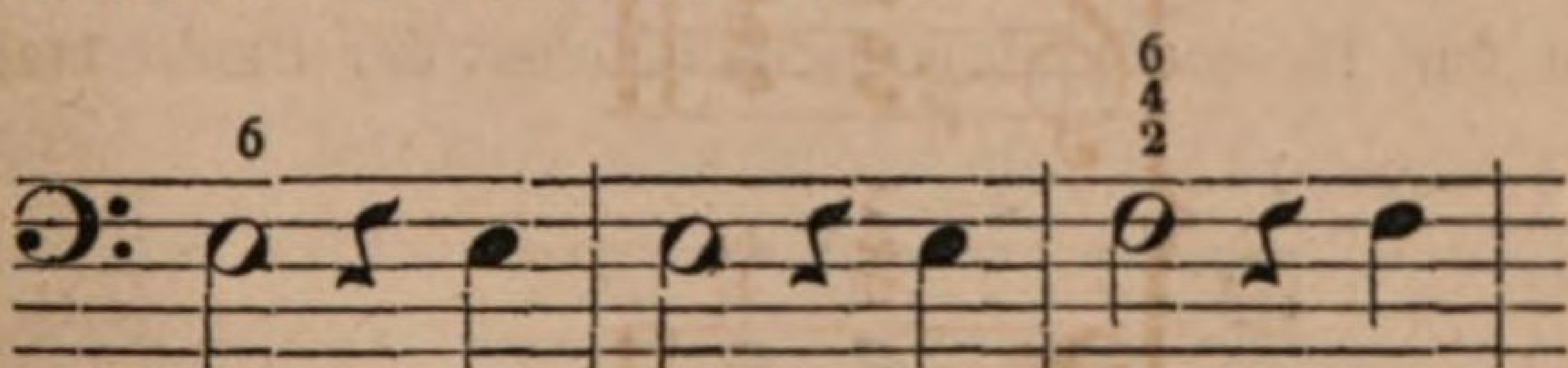
auch im zweiten Takte noch den Sextenaccord bei, bis über dem *Fis* der angedeutete Quintsextenaccord eintritt. Selbst alsdann, wenn der Bass um eine Octave tiefer oder höher gesetzt wird, wie hier:

a.


oder wenn durchgehende und Hülfs-Noten eingeschaltet —

b.


oder Pausen untermischt werden —

c.

u. s. w.

behält man auch ohne weitere besondere Anzeige den zuerst vorgeschriebenen Accord bei, bis eine andere Bezifferung erfolgt. Jenes Beispiel *a* wird gespielt:



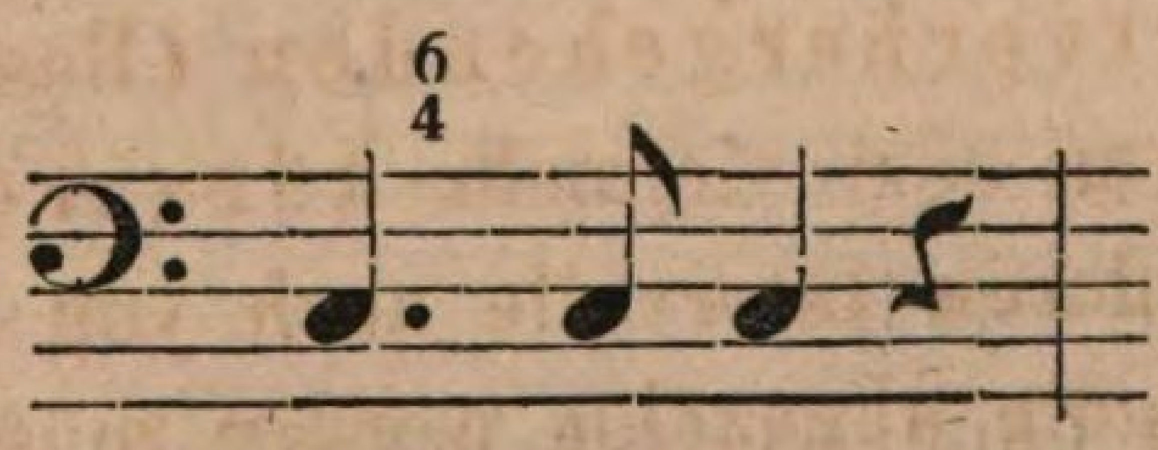
das Beispiel *b* so:



und das Beispiel *c* endlich so:



Stehen die Ziffern über einem Punkte neben der Note, so giebt man den dadurch bezeichneten Accord während der Zeitdauer des Punktes an, zählt die Intervalle aber von der Bassnote ab, neben welcher der Punkt steht,

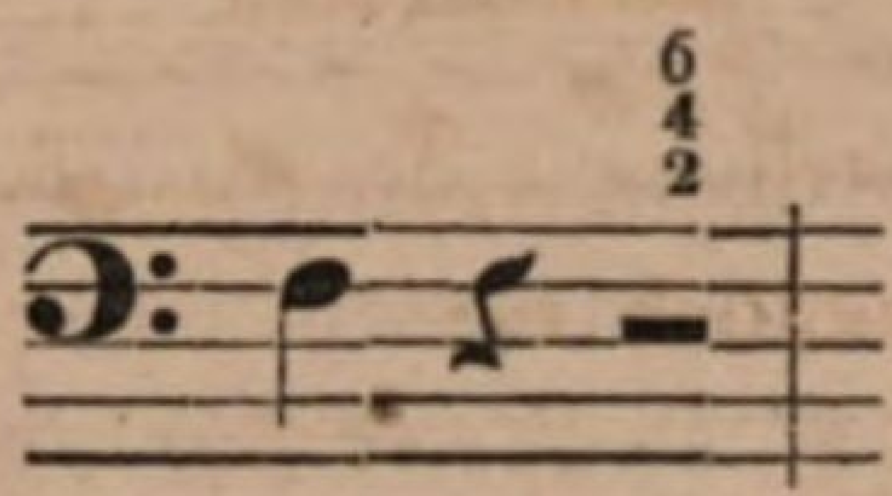


wird also folgendermassen gespielt:

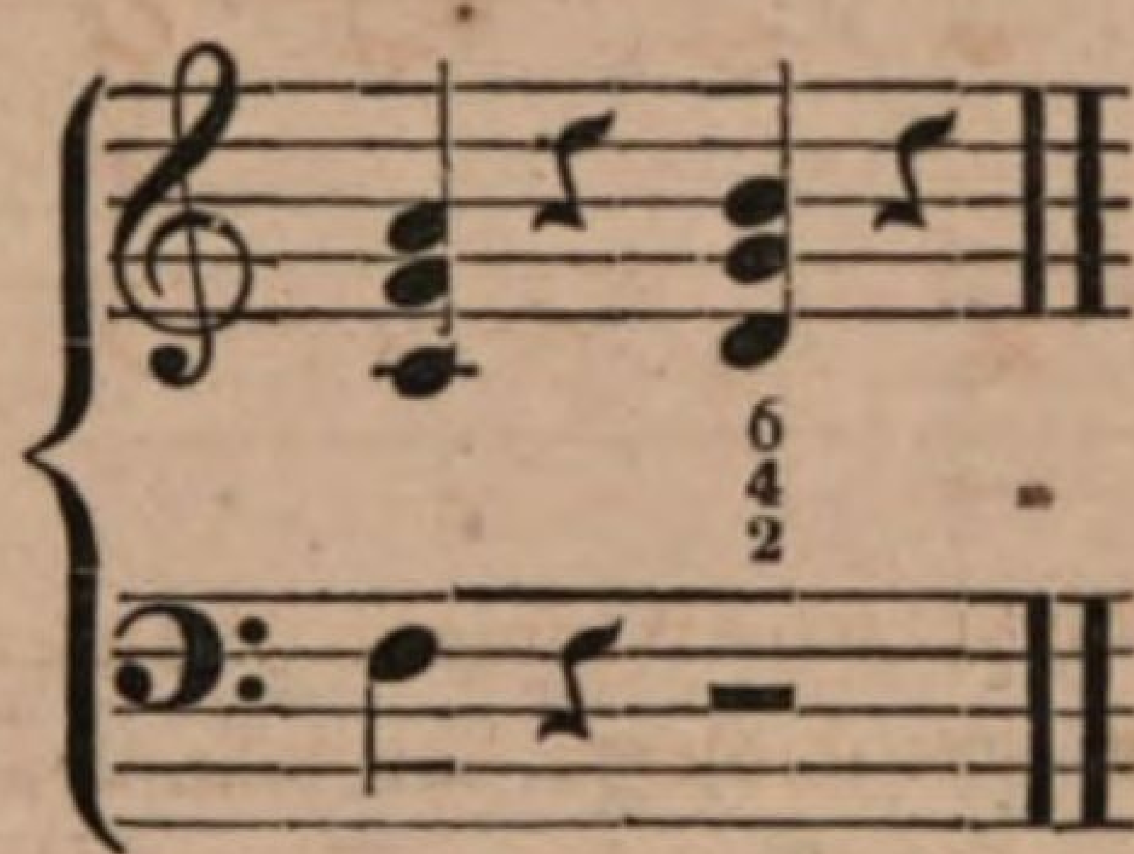


Diese Regel fällt mit jener über das Spiel mehrerer Accorde über einer punktirten Note ziemlich zusammen. Sie

findet aber auch Anwendung auf die Pausen. Stehen nämlich über Pausen von *längerem* Zeitwerthe Ziffern, so werden die dadurch bezeichneten Intervalle von der *letztvorhergehenden* Bassnote abgezählt, der Accord selbst aber wird in der Zeit der Pause angeschlagen:



wird gespielt —



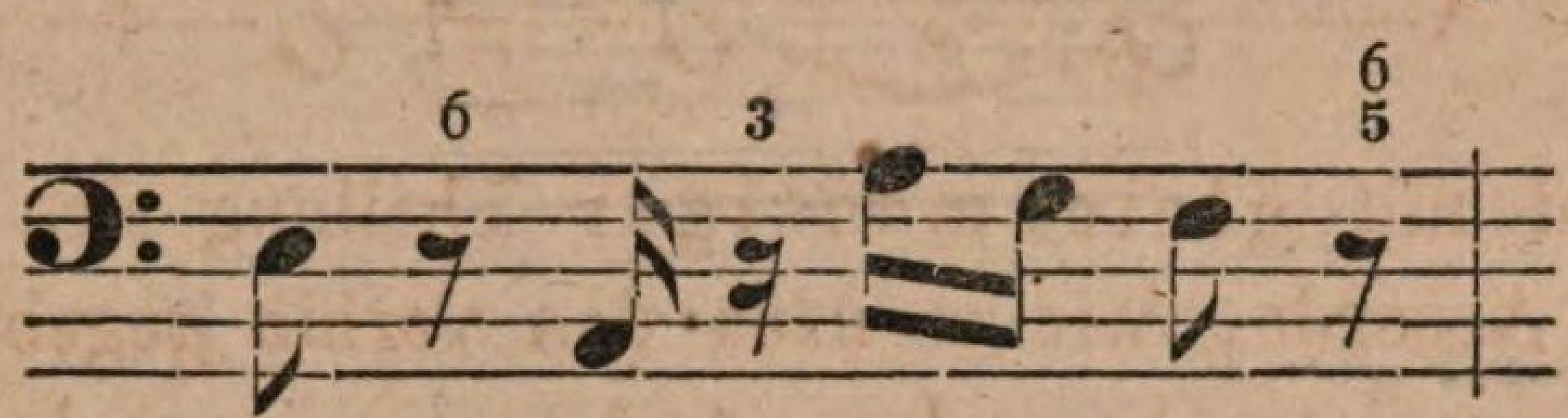
Ich betone absichtlich eben die Wörter *längerem* (Zeitwerthe) und *letztvorhergehenden* (Bassnote), denn stehen über kleineren oder vielmehr *kürzeren* Pausen Ziffern, so können deren Intervalle auch von der *nächstfolgenden* Bassnote abgezählt werden müssen. Sie werden nämlich in diesem Falle stets von *derjenigen* Bassnote abgezählt, *die durch die Pause verkürzt worden ist*, oder *in deren Zeit*, den Taktttheilen nach, die *Pause noch gehört*. Dieses Beispiel



wird so gespielt:



Umgekehrt die Eintheilung aber wird das Beispiel

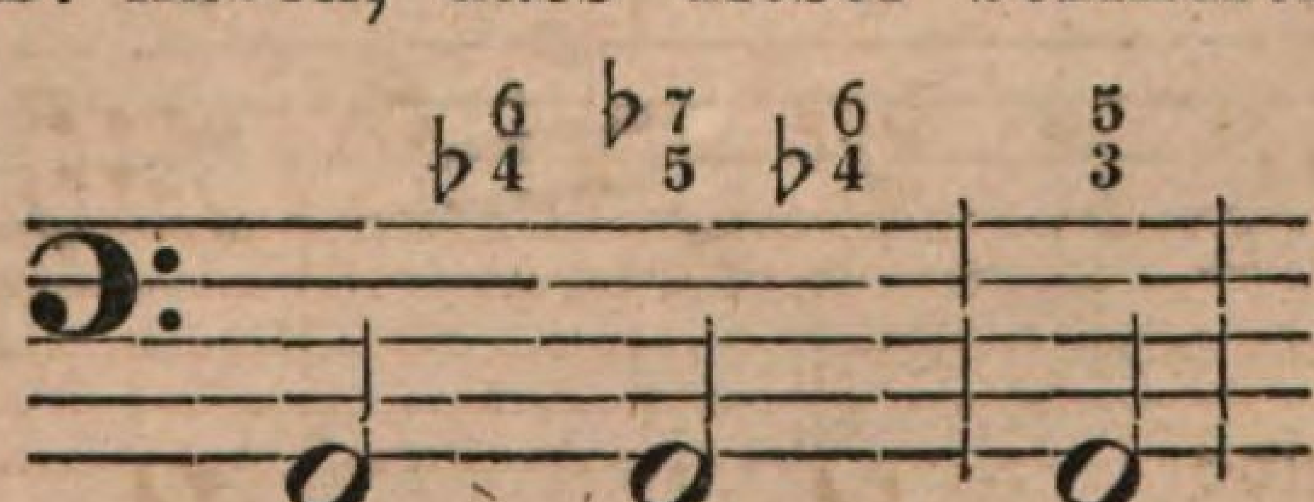


folgendermassen gespielt:



Dort werden die durch Ziffern über den Pausen angezeigten Noten von den nächstfolgenden, hier aber von den letztvorhergehenden Bassnoten abgezählt, weil die Takttheile, in welche Noten und Pausen fallen, es so ergeben.

Wie Punkte neben den Noten stehen und diese um die Hälfte ihres eigentlichen Zeitwerthes noch verlängern, so können auch neben Ziffern solche Punkte gestellt werden, um die dadurch vorgeschriebenen Töne noch um die Hälfte ihres sich ergebenden Zeitwerthes zu verlängern. Will man z. B. haben, dass dieser bezifferte Bass:



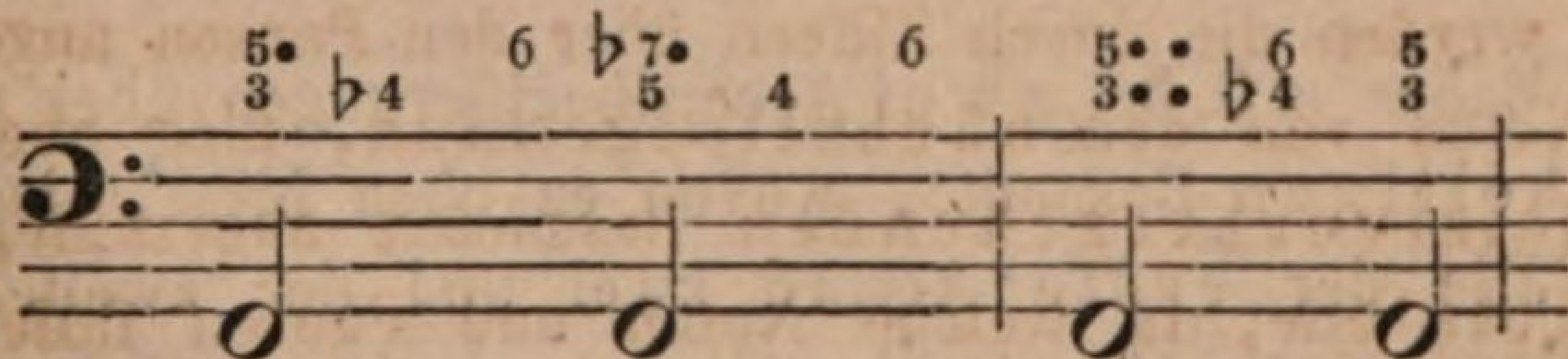
folgendermassen im Generalbassspiele begleitet wird:



und nicht mit gleichmässiger Theilung des Zeitwerthes der Accorde, wie es nach den vorhin gegebenen Regeln ohne weitere besondere Andeutung geschehen würde, so braucht man nur auch neben die Ziffern jene verlängernden Punkte zu setzen, wie hier geschehen:



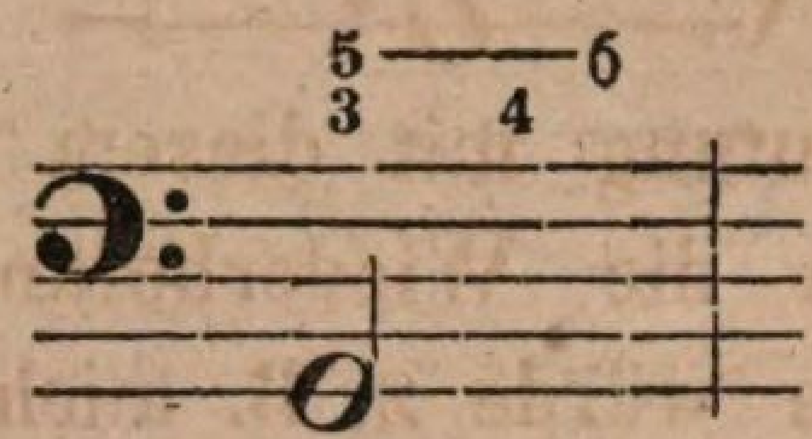
Auf diese Weise kann denn z. B. folgende Bassreihe



nicht anders im Generalbassspiel begleitet werden als mit folgender rhythmischen Eintheilung der Accorde:



Derselbe Zweck, den diese Punkte neben den Ziffern haben, wird in manchen Fällen auch erreicht durch einen *Querstrich* (—), welcher neben diejenige Ziffer gesetzt wird, deren Intervall länger, als nach der gewöhnlichen Eintheilung des Zeitwerthes der Accorde geschehen würde, ausgehalten werden soll, z. B.



wird vorgetragen auf diese Weise:



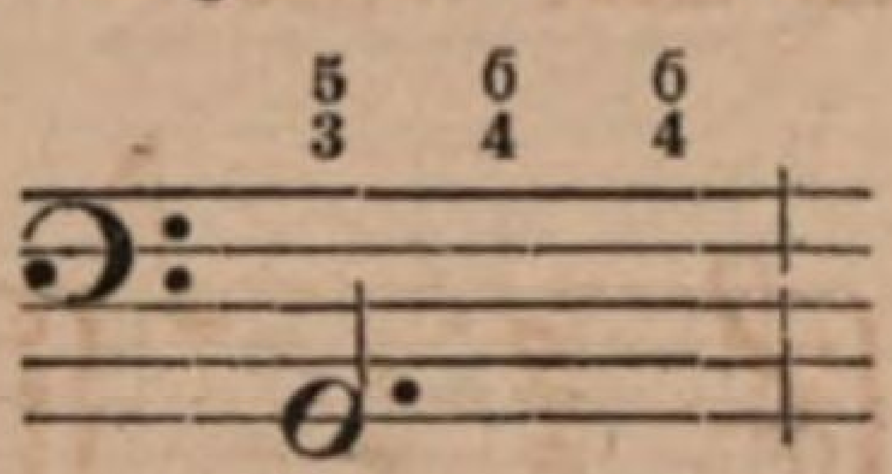
Wenn daher z. B. bei *zwei* Accordbezifferungen über einer *dreitheiligen* Bassnote, wovon es oben hiess, dass in dem Falle der *erste* Accord zwei und der zweite nur *ein* Drittheil des Werths der Bassnote erhielte, neben den Ziffern des zweiten Accordes ein solcher Querstrich steht, so ist gerade das Umgekehrte jener Regel in Absicht auf die rhythmische Eintheilung zu befolgen, denn alsdann bekommt der erste Accord nur *ein* Drittheil, der zweite aber *zwei* Drittheile des ganzen Zeitwerths der Bassnote:



wird gespielt:



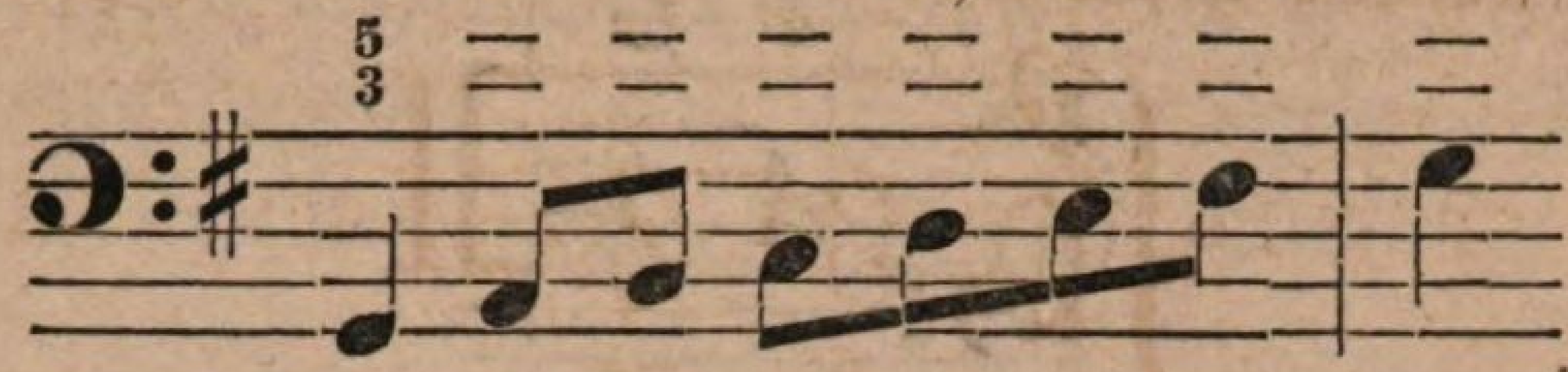
Völlig gleiche Bedeutung mit diesem Querstriche hat in der Beziehung auch die Wiederholung der Bezifferung. Die letzte Spielweise würde z. B. auch statt haben müssen, wenn jenes *G* dergestalt beziffert wäre:



Nicht dass alsdann auch ein erneuerter Anschlag des Accordes statt haben müsste. Damit sind wir also, meinem Versprechen gemäss, zu den Zeichen gelangt, wodurch sich eine Ausnahme von jenen allgemeinen Regeln über die rhythmische Eintheilung der Accorde im Generalbassspiel, wenn mehrere derselben auf einem Basstone vorgetragen werden müssen, andeuten lässt.

Jener Querstrich in der Signatur hat übrigens auch noch einen zweiten Zweck. Ein durch die Bezifferung vorgeschriebener Accord nämlich dauert im Spiel und hat seine Geltung bekanntlich nur so lange, als kein anderer Grundton oder über demselben keine andere Bezifferung eintritt. So wie der Basston aufhört, hat auch die über ihm enthalten gewesene Bezifferung keine Geltung oder keinerlei Wirkung mehr, und der folgende Basston wird begleitet, wie das die allgemeinen Regeln der Bassbezifferung vorschreiben; soll nun aber ein Accord, nachdem die Zeit seines eigentlichen Grundtones vorüber ist, in unveränderter Gestalt auch über dem folgenden oder mehreren der folgenden Basstönen fort erscheinen, so wird

dies durch solche Querstriche (—) über diesen angedeutet. Diese Bezifferung z. B.



bedeutet daher, dass die Begleitung folgende sein soll:



Auch für die Fortdauer blos eines einzigen Intervalles aus einem Accorde in den folgenden dient ein solcher Querstrich zur Anzeige, z. B.



wo der Querstrich über der 3 andeutet, dass die Quinte (er zeigt nämlich die Wiederholung der 5 an, hinter welcher er steht) in dem vorhergehenden Accorde auch in diesem Accorde noch fortklingen, und nur an die Stelle der vorigen Quarte jetzt die Terz treten soll. Daher pflegt man auch, bei Fortdauer eines ganzen Accordes über folgenden Basstönen für jedes einzelne bezifferte Intervall einen besonderen Querstrich zu machen, also wenn der Accord z. B. aus drei Intervallen besteht, die sämmt-

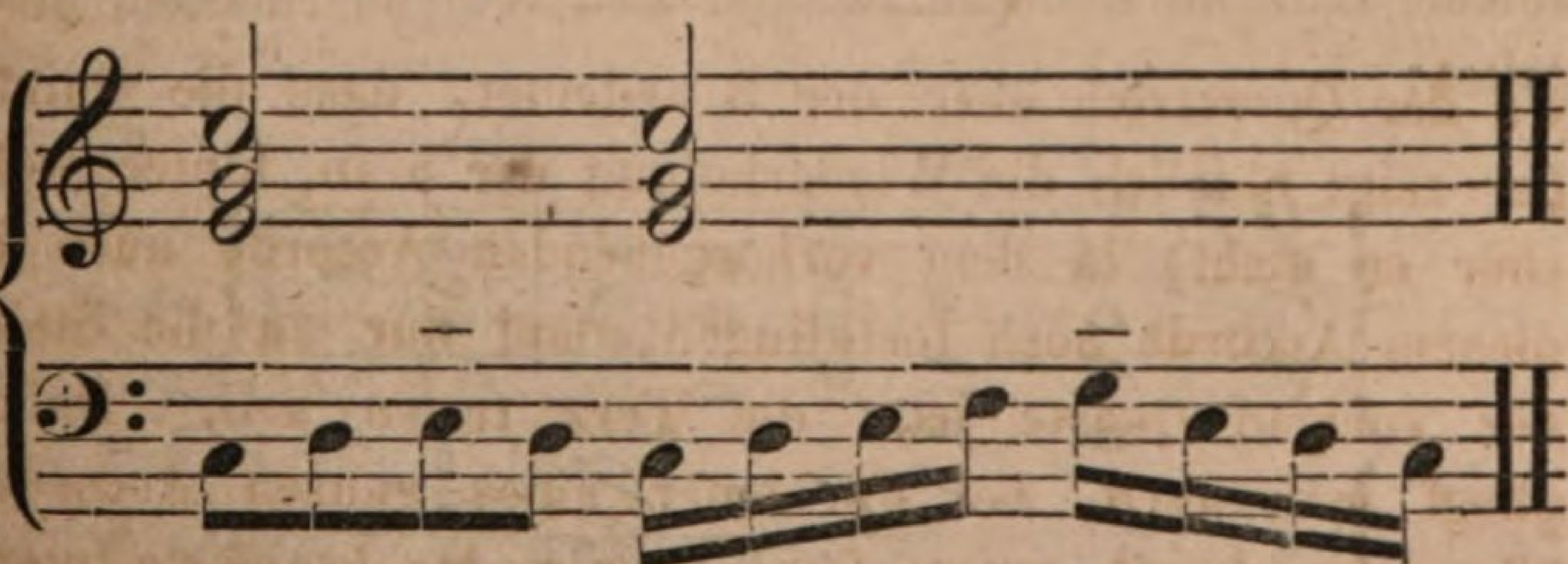
lich in der Bezifferung enthalten sind, und er soll über dem folgenden Basstone noch in gleicher Gestalt fortklingen, so werden auch drei Striche über diesen gemacht:



Indess kann das Fortklingen eines ganzen Accordes über folgenden Basstönen, besonders wenn er wenige oder gar keine Bezifferung erfordert, wie der Sextenaccord und Dreiklang, auch schon mittelst nur eines solchen Querstriches angezeigt werden, wie hier:



Auch bei einem mit durchgehenden und anderen dergleichen Noten verzierten Basse macht man über die Haupttöne, wenn der begleitende Accord nicht verändert werden soll, einen solchen Querstrich:



In solchem Falle, besonders wenn der Bass sehr verziert und die Reihe seiner Töne lang ist, braucht übrigens der

Accord nicht blos ausgehalten, sondern kann jedesmal, wo der Querstrich steht, besonders angeschlagen werden:



Ist der *Querstrich* etwas *schräg* gestellt, auf diese Weise /, so wird dadurch ebenfalls Zweierlei angedeutet: *einmal* dass eine Reihe *gleicher* Accorde zu mehreren verschiedenen Basstönen hinter einander erscheinen soll, z. B. eine Reihe von Sextenaccorden, wobei natürlich aber der Accord selbst sich nach dem jedesmaligen Basstone richtet, und über (oder unter) *jedem* Basstone, der mit demselben *gleichnamigen* und *gleichgestalteten* Accorde begleitet werden soll, ein solcher schräger Strich stehen muss, wie



welcher Satz im Generalbassspiel sich folgendermassen gestaltet:



und alsdann, dass zu derjenigen Note, über welcher ein solcher Strich steht, der jedesmal bezifferte Accord der darauf folgenden Note im Voraus angegeben werden soll:



soll auf diese Weise gespielt werden:



Man kann leicht erkennen, welche Bedeutung dieser Strich im vorkommenden Falle hat: zur ersten Bedeutung sind immer mehrere auf einander folgende solcher Striche nöthig, zur letzten aber nicht. Für diese wählte man übrigens auch schon andere Zeichen, nämlich eine 0, einen kleinen Halbkreis (◡) und dieses Zeichen ʌʌʌ/. Alle drei Zeichen aber haben eine noch andere Bestimmung, und ersteres sogar in der Generalbassschrift, und sie sind daher durchaus verwerflich, niemals aber auch allgemein geworden. Den Halbkreis könnte man leicht für einen Bindebogen, und das letzte Zeichen für einen Triller oder Mordent ansehen; von der 0 wird nachher die Rede sein.

Kommt ein nach oben gekrümmter Halbzirkel oder Bogen (⌒) in der Signatur über der Ziffer 5 vor, was jedoch selten geschieht, so soll dadurch der verminderte Dreiklang angedeutet werden, um denselben dadurch von dem, zuweilen ebenfalls blos durch 5♮ oder 5♭ bezeichneten Quintsextenaccorde zu unterscheiden, z. B.

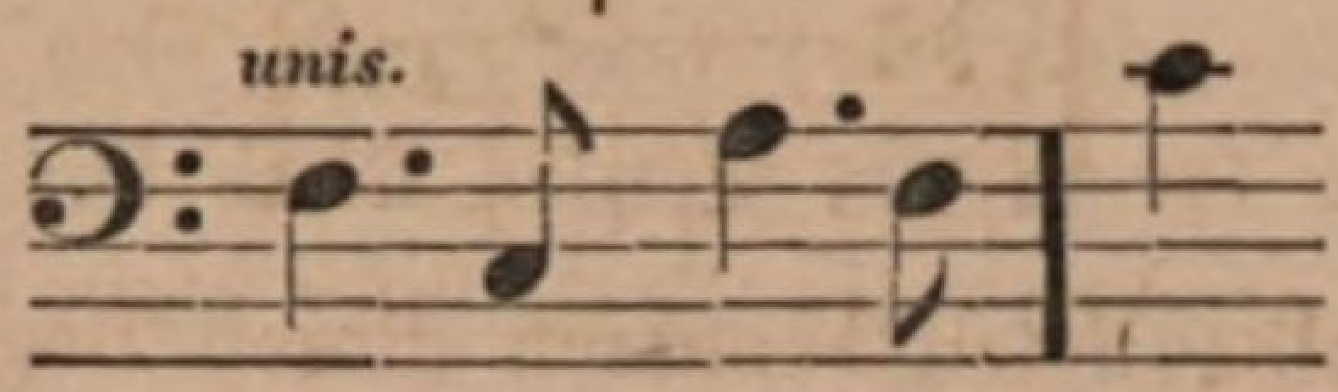


Einige Generalbassisten benutzen diesen Bogen auch, um gewisse unvollständige (*a*) oder nur durchgehende Accorde (*b*), Vorhalte (*c*) und andere blos dreistimmig zu begleitende Stellen (*d*), wovon wir zu seiner Zeit auch ein Mehreres zu reden haben werden, besonders hervorzuheben, als:

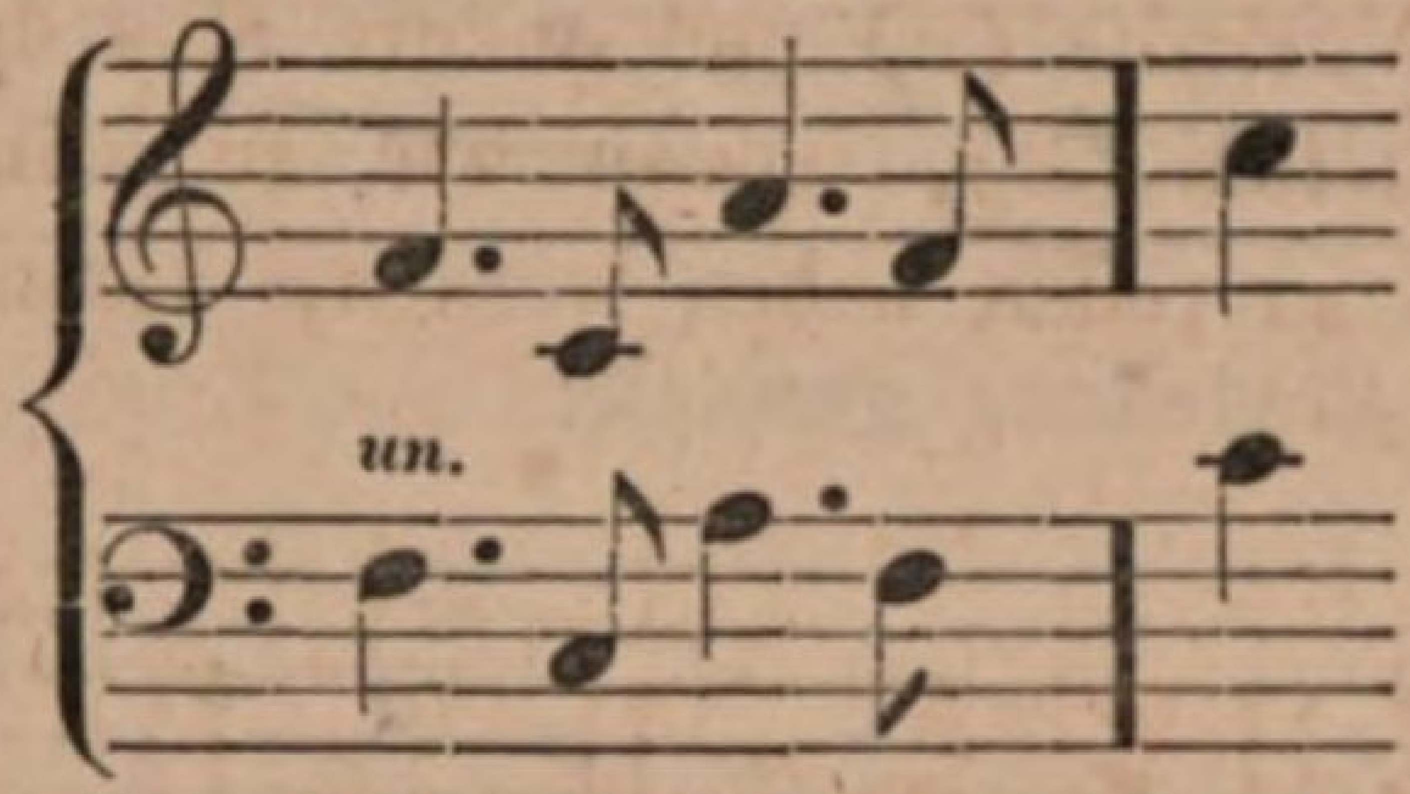


Zu Anfang dieser Vorlesung sagte ich: es müsse beim Generalbassspiel angenommen werden, dass die Begleitung der bezifferten Bassstimme d u r c h w e g h a r m o n i s c h sei. Der Satz hat seine vollkommene Richtigkeit, allein es können, wenn auch nur selten, doch auch Fälle vorkommen, wo diese h a r m o n i s c h e Begleitung n i c h t s t a t t f i n d e n d a r f o d e r s o l l, entweder um des Ausdrucks oder auch um der Harmonie selbst willen, und alsdann muss auch diese Abweichung von der Regel genau durch Zeichen oder andere Hülfsmittel in der Generalbassstimme angedeutet werden. Soll zunächst die Begleitung n i c h t h a r m o n i s c h, sondern nur i m E i n k l a n g e oder i n O c t a v e n geschehen, so steht meistens das Wort *unisono* (abgekürzt *un.*) oder *all' unisono* (abgekürzt *all' un.*),

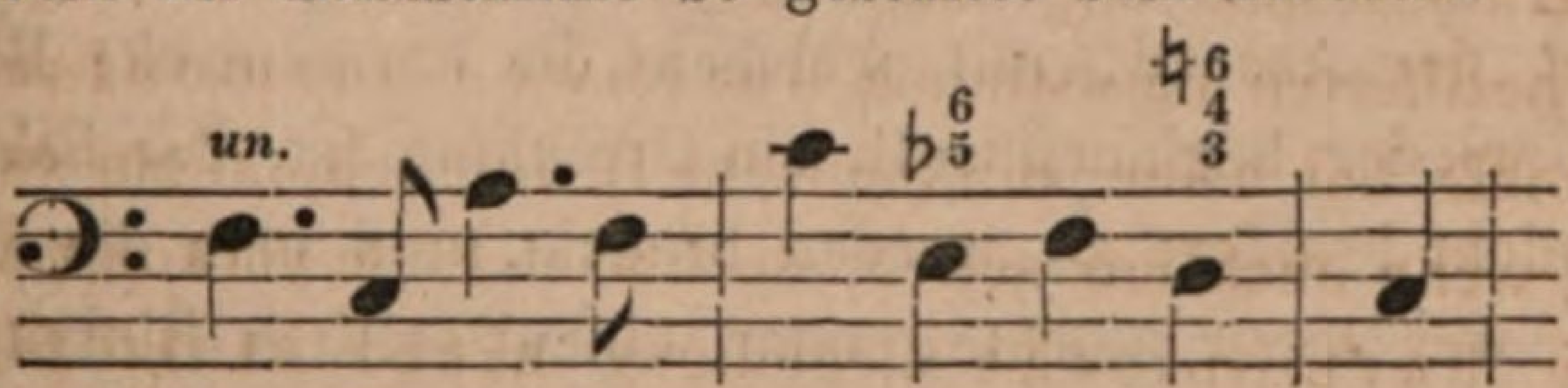
welches dann anzeigt, dass die Begleitung nicht harmonisch sein darf, sondern man, ausser den Bassnoten selbst, nur dieselben Töne zugleich und zwar gemeiniglich in der nächstliegenden Octave mitspielen soll. Folgender Satz:



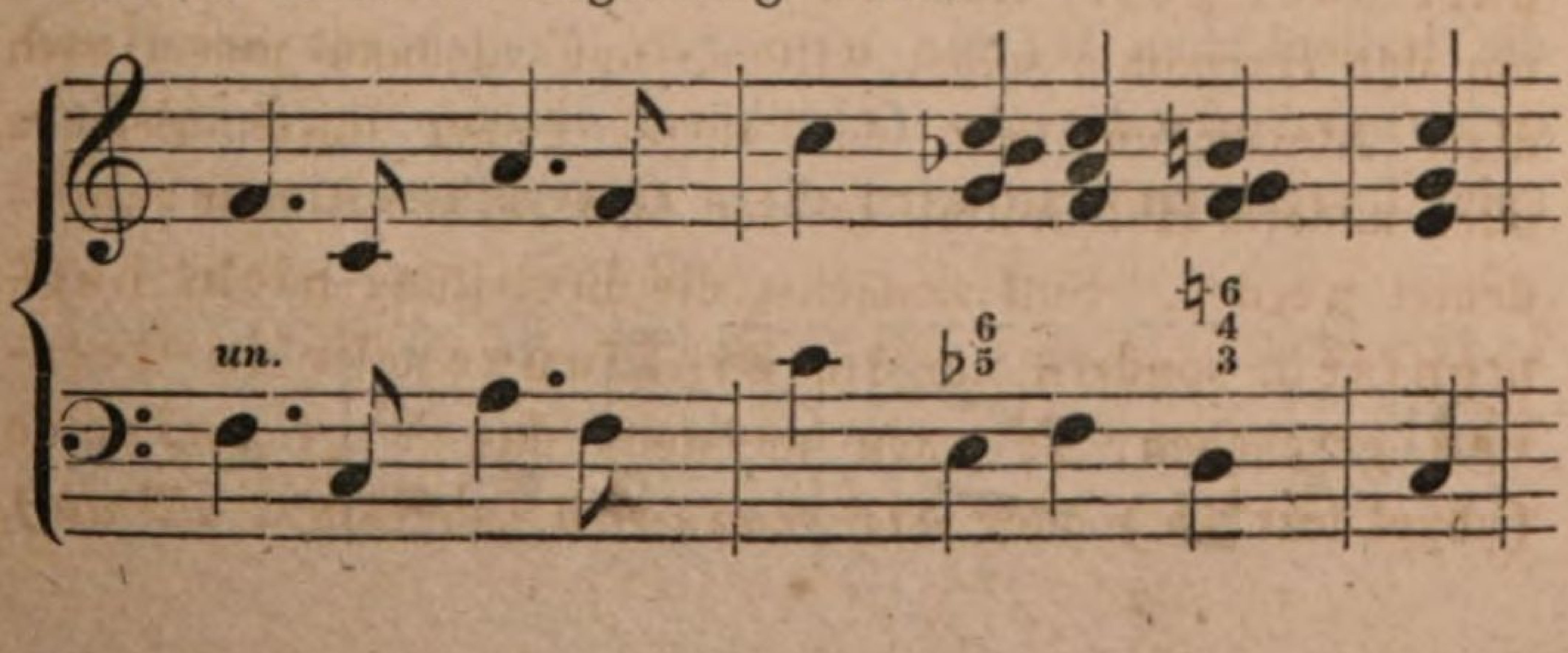
wird daher bei der Ausführung auf diese Weise gespielt:



Wo nach einer solchen Stelle dann die harmonische Begleitung wieder eintreten soll, wird dies durch die dazu erforderlichen Ziffern angezeigt, denn bei einer blos unisonischen Begleitung müssen natürlich alle Ziffern wegfallen. Setzen wir demnach letzteres Beispiel weiter fort, und soll nach dem *c* des zweiten Taktes vielleicht die harmonische Begleitung wieder beginnen, so würde unter Anderem die Bassstimme so gestaltet sein müssen:



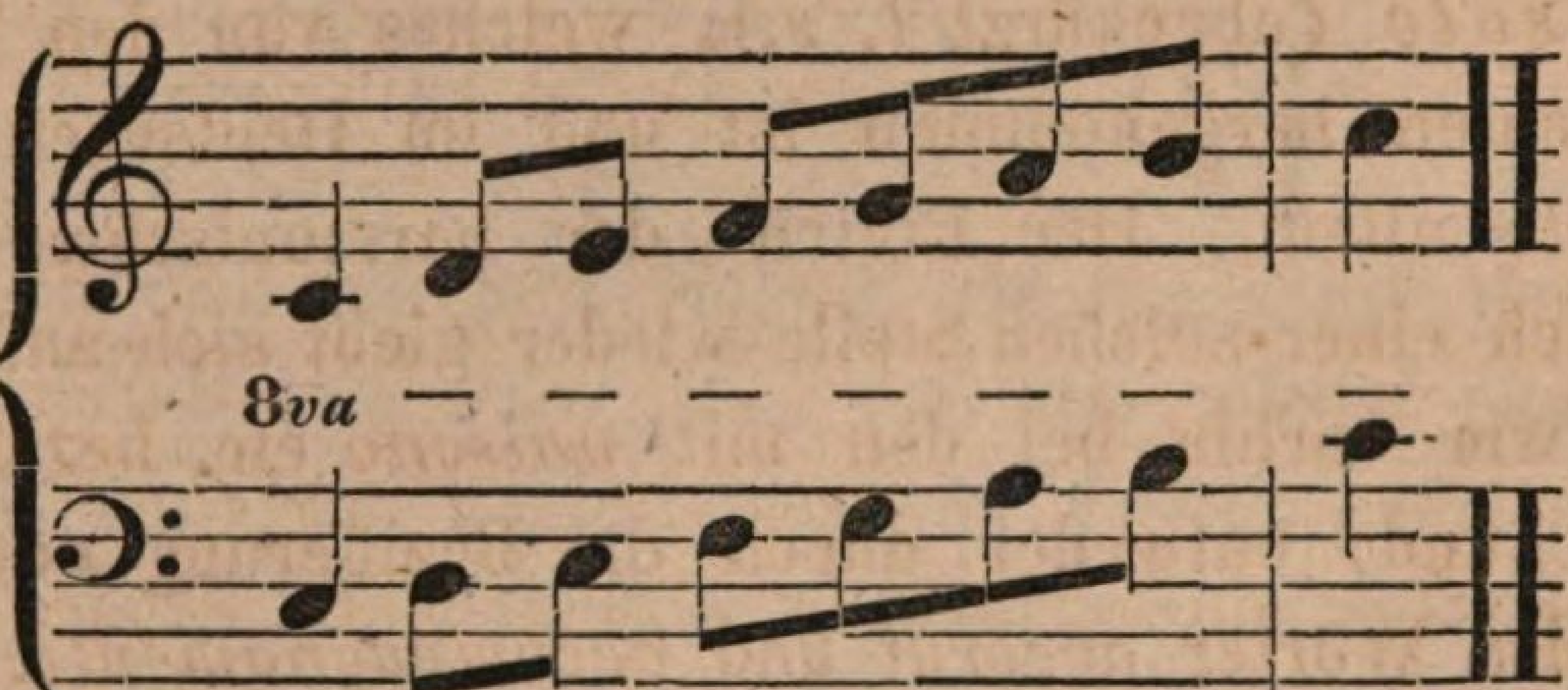
wornach dann die Begleitung wäre:



denn sobald wieder Ziffern über einem Basse enthalten sind, hat das *unisono* auch seine Geltung verloren. Oft steht für dieses, wo eine solche octavenweise Begleitung der Bassstimme statt haben soll, auch *all' ottava* (abgekürzt *all' ot.* oder *8va*) oder auch eine blosse 8, die dann so lange fortgesetzt werden muss über jedem Basstone, als die octavenweise Begleitung statt haben soll:



wird in der Begleitung gespielt:

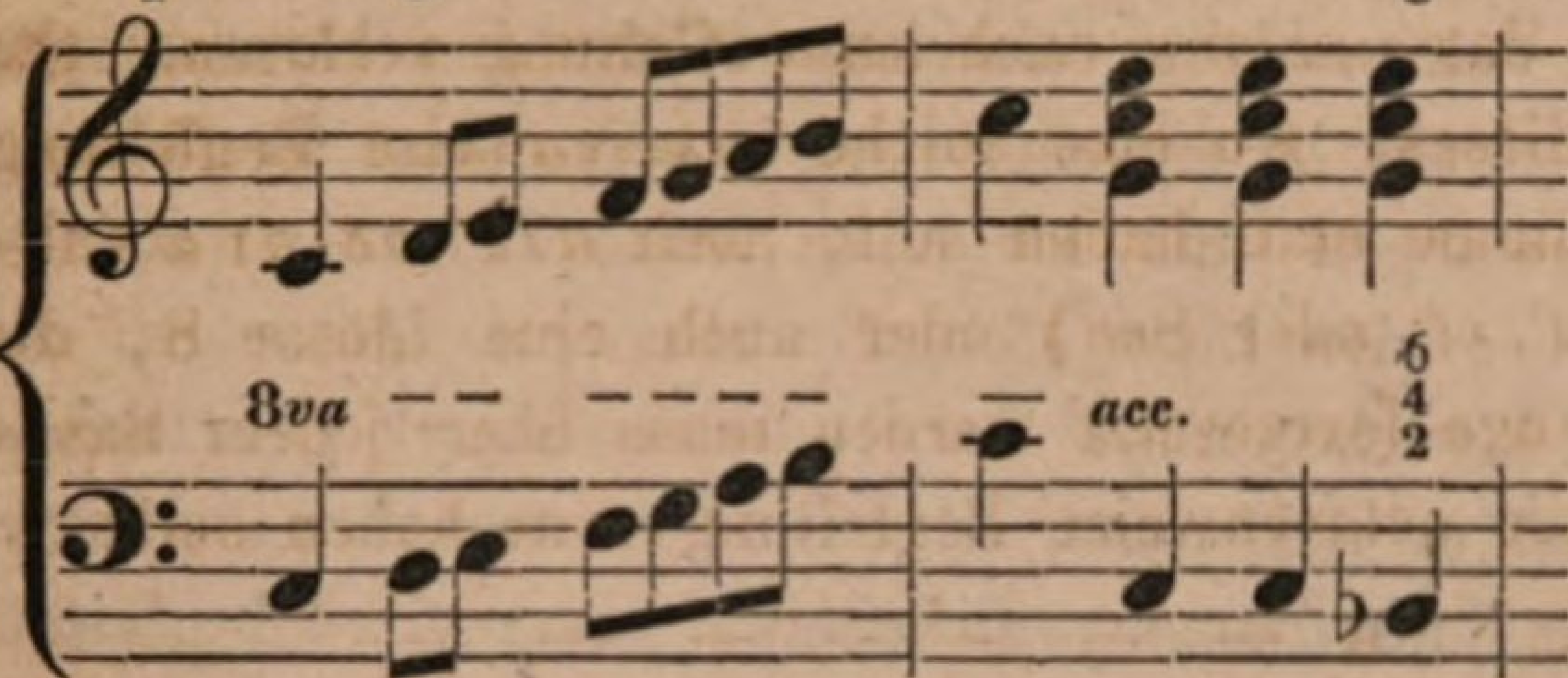


Der Eintritt des völlig harmonischen Accompagnements kündigt sich auch hiernach wie vorhin durch Bezifferung an; doch muss ich hier auch bemerken, dass, wenn vielleicht der Accord, mit welchem die harmonische Begleitung wieder beginnen soll, ein Dreiklang ist, der bekanntlich nicht beziffert zu werden braucht, und man die Ziffern gern weglassen möchte, man einen solchen Eintritt des harmonischen Accompagnements auch anzeigen kann durch die italienischen Wörter *accordi* (abgekürzt *acc.*) und *accompagnamento* (abgekürzt *accomp.*). Jenes Beispiel fortgesetzt also wird diese Generalbassstimme:



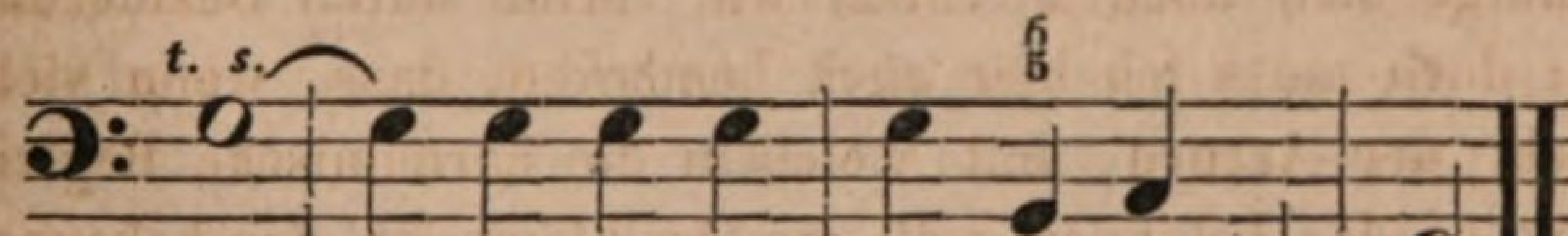
u. s. w.

im Spiel ausgeführt werden müssen auf folgende Weise:

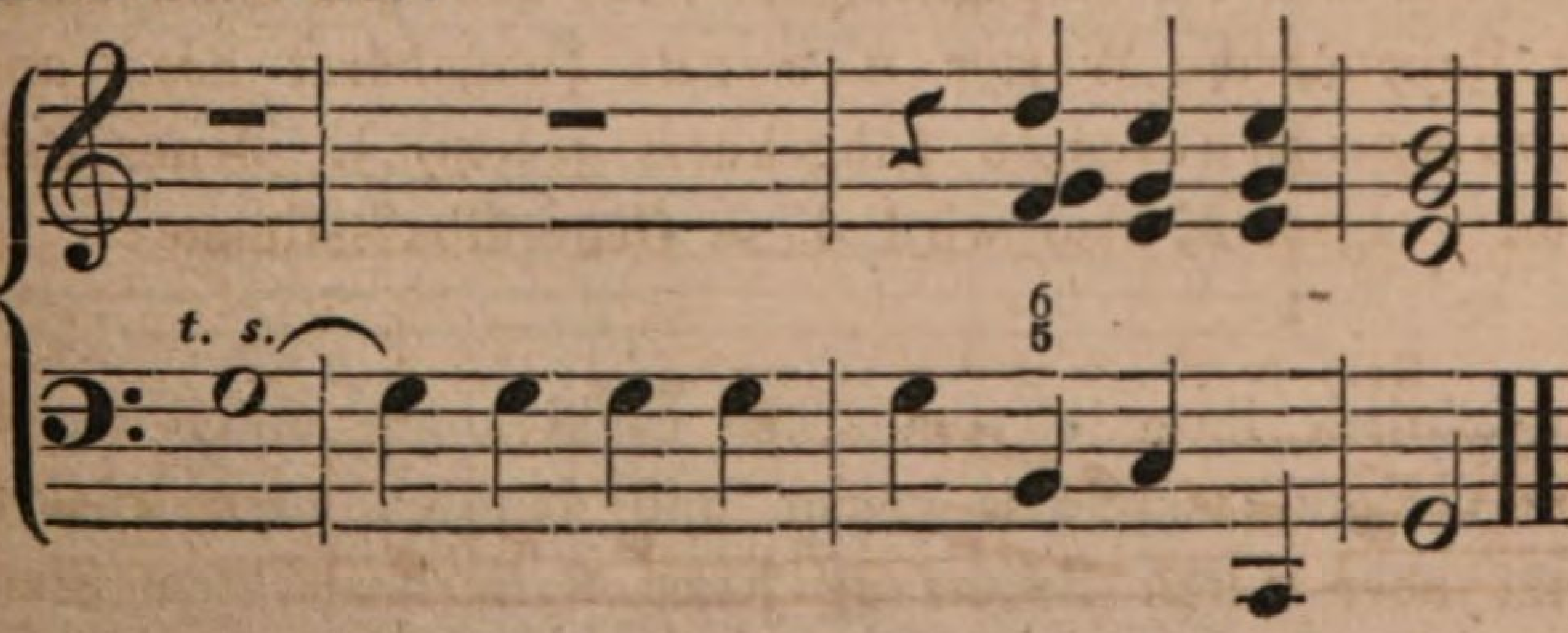


u. s. w.

Und kommt endlich der Fall vor, dass an irgend einer Stelle der Stimme **gar keine Begleitung** statt finden, der Bass vielmehr **allein**, wie er dasteht, gespielt werden soll, so wird dieses ausgedrückt durch das italienische *tasto solo* (abgekürzt *t. s.*), welches von den Tasteninstrumenten hergenommen ist und im Deutschen heisst: die Taste allein. Der Eintritt der harmonischen Begleitung nach einer solchen Stelle wieder giebt sich auf gleiche Weise wie vorhin bei den mit *unisono* etc. bezeichneten Stellen kund: entweder durch die Bezifferung oder eines der beiden Wörter *accordi* und *accompagnamento*. Führe ich gleichwohl — so klar und deutlich die Sache ist — auch für diesen Fall ein kleines Beispiel an:



wird demnach im Generalbassspiele vorgetragen werden auf diese Weise:



Jedes Zeichen gilt nämlich — ich wiederhole es — so lange, bis ein anderes eintritt. Hätte das harmonische Accompagnement in diesem Beispiele mit einem Dreiklange wieder angefangen und ich hätte keine Ziffern zu dessen Anzeige über den Bass stellen wollen, so hätte ich zu demselben Zwecke auch *acc.* oder *accomp.* gebrauchen können. Ist es nur einer, oder sind es nur einige wenige Töne in der Bassstimme, welche nicht harmonisch begleitet, sondern allein gespielt werden sollen, so pflegt man dieselben auch wohl mit einer 0 zu bezeichnen, z. B.

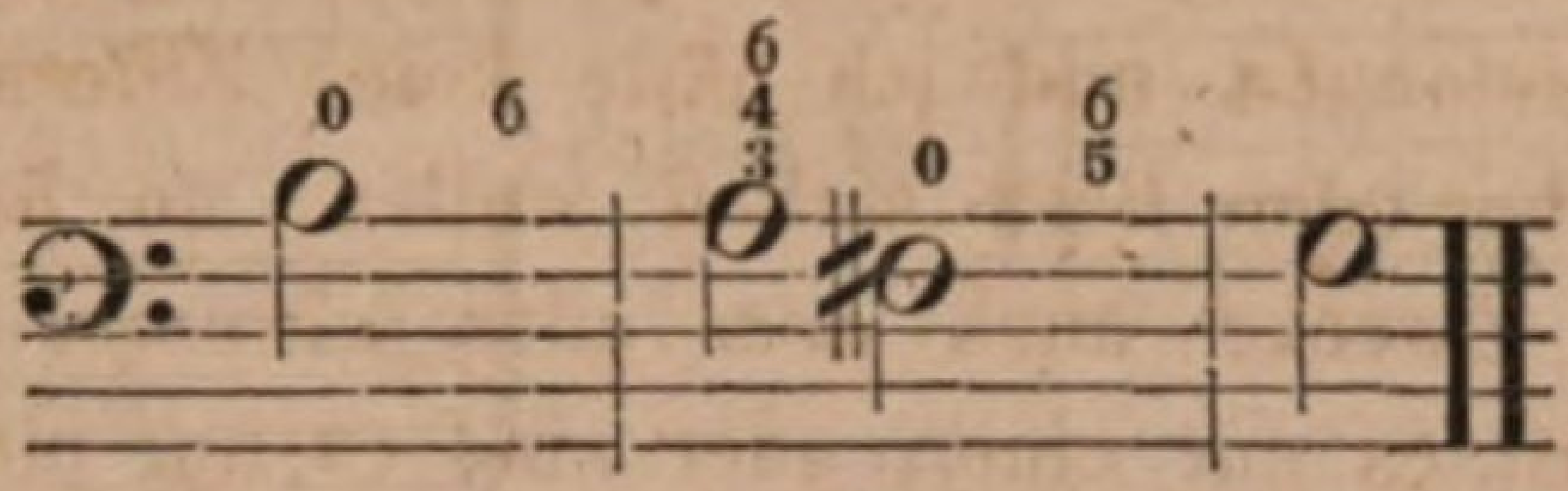


Ein anderer ungleich grösserer Vortheil, den diese 0 gewährt, ist aber der, dass mittelst derselben nun auch genau ausgedrückt werden kann, ob z. B. ein länger auszuhaltender Basston erst allein angeschlagen werden und dann der seitwärts bezifferte Accord folgen soll. Durch alle bisher aufgeführten Zeichen war es nicht möglich, unter anderen folgende oft vorkommende Spielweise



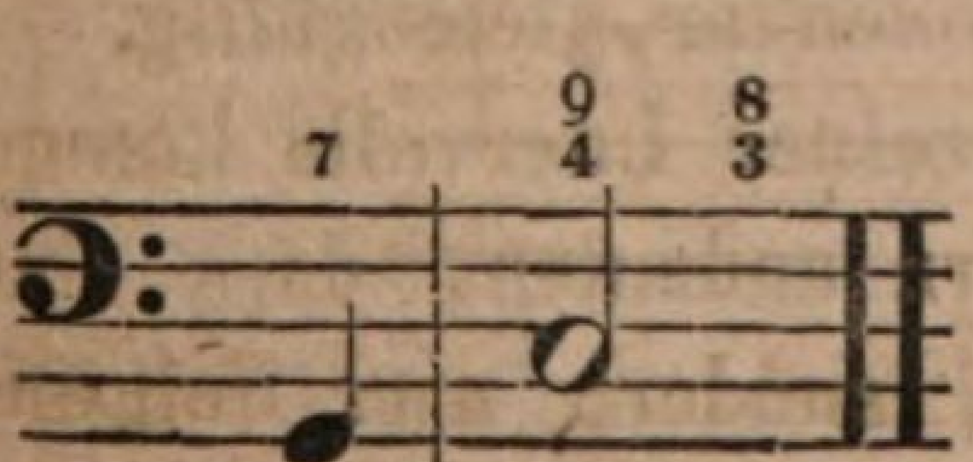
hinsichtlich ihrer rhythmischen Einkleidung und Folge in der Generalbassschrift genau und deutlich auszudrücken, jetzt aber durch Benutzung jener 0 in bemerktem Sinne

kann auch eine solche rhythmische Folge der Accorde aufs unzweideutigste vorgeschrieben und bestimmt werden, wie zu sehen:



Damit habe ich nun aber auch alle Ziffern, Zeichen und sonstige Hülfsmittel aufgezählt und erklärt, deren die Generalbassschrift sich bedient, um dem Ziele so nahe als möglich zu kommen, das zu erreichen sie sich selbst zur Aufgabe gestellt hat: durch solche Zeichen nämlich die vollständige Harmonie eines Satzes und wo möglich auch ihre melodische und rhythmische Behandlung anzudeuten; wende ich mich daher noch einmal zu ihr selbst als zu einem besonderen und vorhandenen Ganzen.

Erwiesen ist mit dem Bisherigen, dass die Ziffern in der Generalbassschrift nicht nur dazu dienen, ganze Accorde ohne Noten über einem bestimmten Grundtone anzuzeigen, sondern dass auch blos einzelne Intervalle solcher Accorde dadurch angedeutet werden können, und unter diesen einzelnen Intervallen sind gerade für die Bezifferung die wichtigsten, die sogenannten Vorhalte, bei deren Betrachtung in der Beziehung wir denn auch noch etwas verweilen wollen. Vor Allem ist darüber zu merken, dass das vorhaltende Intervall nebst seiner Auflösung in der Bezifferung hingeschrieben wird, und zwar in allen eben mitgetheilten Bezeichnungsarten, z. B.



ist gleich



und 

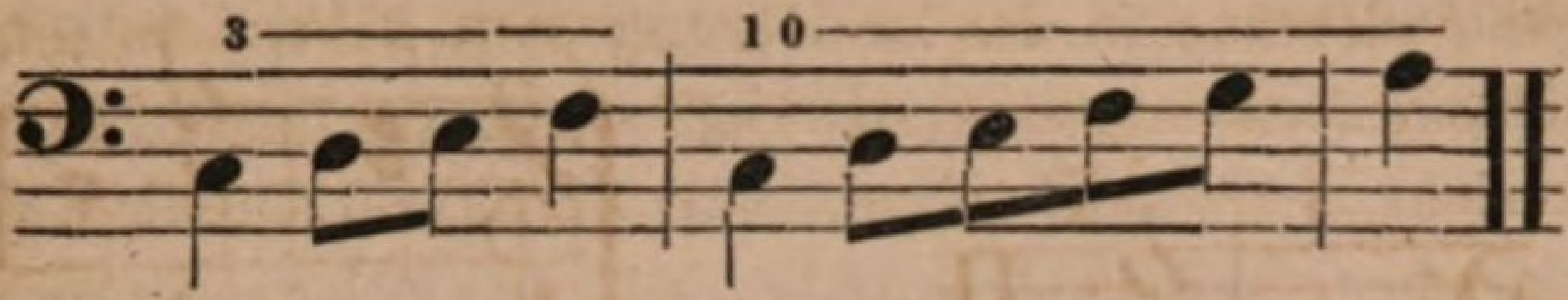
ist gleich 

wobei öfters auch die sonst entbehrlichen Ziffern für andere Intervalle zugesetzt werden müssen, damit die Vorhaltsziffern nicht mit solchen verwechselt werden können und werden mögen, welche selbstständige Accorde bedeuten. Uebrigens wird in den meisten Fällen die ebenfalls in den Ziffern notirte Auflösung den eigentlichen Sinn der vorangehenden Ziffer erläutern, — oder die Ungewissheit, ob eine Bezifferung nur Vorhalte oder neue ganze Accorde andeute, wird eben so unschädlich sein, als die ähnlichen vielfachen Mehrdeutigkeiten der Harmonie in der Notenschrift. Ob z. B. in diesem Satze



die zweite Harmonie mit ihrer Bezifferung für einen Quartsextenaccord des Dreiklangs auf *C*, oder für den Dur-Dreiklang auf *G* mit Vorhalt der Quarte und Sexte (*e* und *c*) angesehen wird, ist für die Ausführung und auch für die Sache des Klanges selbst offenbar gleichgültig.

In Hinsicht der Bezifferung einzelner Intervalle kommt es auch vor, dass schon die Ziffern andeuten, dass eine Stelle nicht mit vollen Accorden, sondern nur mit irgend einem Intervalle, zumeist der Terz, Decime etc. zu begleiten ist, wie diese Paar Takte beweisen:

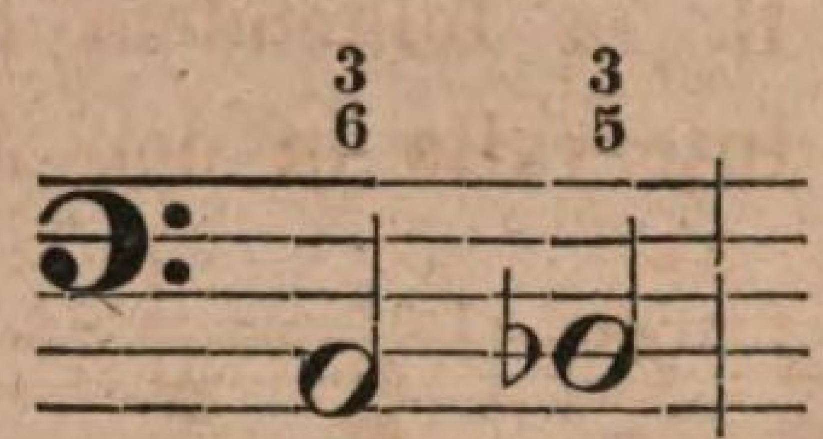


Der Strich bedeutet nämlich, dass die Terz und die Decime auch zu den folgenden Basstönen gegriffen werden soll; er vertritt die Stelle von jenen kleinen Querstrichen, welche eine Wiederholung anzeigen, die ich aber hätte über jede einzelne Note setzen müssen. Die Ausführung ist:



Eine andere Bemerkung, welche ich früher machte, und die hier noch einer kurzen Erläuterung bedarf, ist die, dass die Stellung der Ziffern über einander in der Generalbasssignatur ganz gleichgültig sei und auf die Lage der Intervalle in dem dadurch bezeichneten begleitenden Accorde durchaus keinen Einfluss habe. Als allgemeine Regel den Satz aufgefasst, lässt sich gegen seine Gültigkeit und Richtigkeit schlechterdings Nichts einwenden, und hat sich dies auch aus den bisherigen Beispielen hinlänglich erwiesen; allein nichts destoweniger kann diese Stellung in einigen Fällen und unter Umständen, wenn auch nur zur leisen Andeutung der Lage der Intervalle in den zu greifenden Accorden benutzt werden. Man verstehe mich nicht unrecht; ich sage: kann benutzt werden; ganz bestimmt lässt sich diese Lage dadurch nicht darthun, und kein Componist auch ist gezwungen, sie dazu zu benutzen, noch weniger wird einem Generalbassspieler zugemuthet werden können, stets darauf bedacht zu sein, ob vielleicht eine

solche Andeutung in der Bezifferung statt habe. In sofern dieselbe jedoch mitunter statt haben kann, darf ich sie hier nicht unerwähnt lassen, und sie ist vorzüglich dann anzunehmen, wenn Accorde, die gar keiner oder geringer Bezifferung bedürfen (wie der Dreiklang und Sextenaccord), vollständig in Ziffern notirt oder die Ziffern nicht in ihrer natürlichen Reihenfolge (von unten nach oben in der Grösse zunehmend) niedergeschrieben sind. Diese Bezifferung z. B.



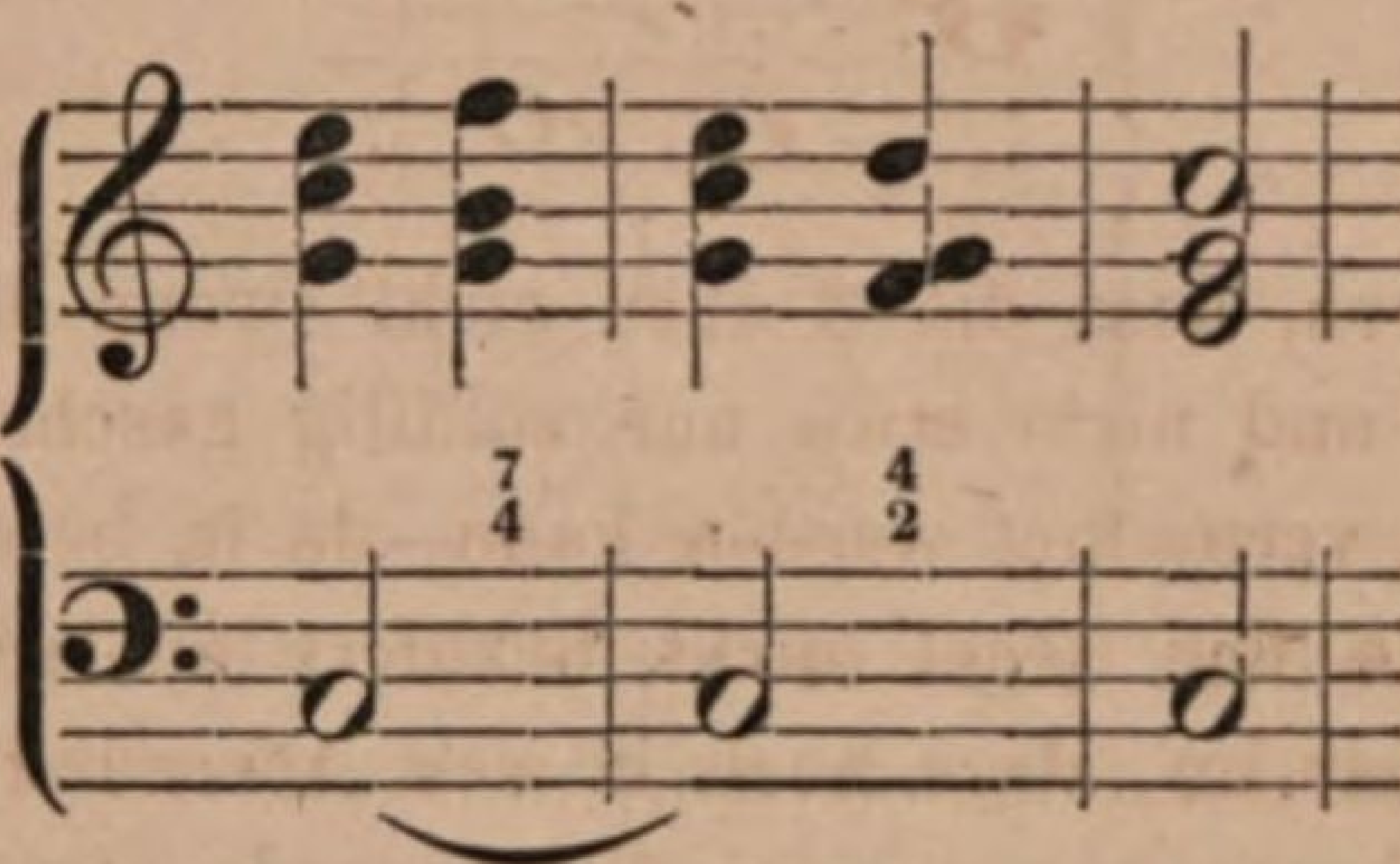
zeigt dadurch, dass die 3 oben steht (wenn diese Stellung absichtlich und nicht etwa nur zufällig geschehen ist, was aber kaum vermuthet werden kann, da in beiden Accorden die Terz in der Regel nicht beziffert zu werden pflegt), unverkennbar an, dass auch in den Accorden die Terz in der Oberstimme genommen, die Accorde also dergestalt



und nicht vielleicht auf diese Weise



gespielt werden sollen, so an und für sich harmonisch richtig die letzte Lage der Intervalle auch ist. In diesem Falle ist es auch, wo statt der einfachen Intervalle (3, 4 u. s. w.) bisweilen die Octaven derselben (10, 11 u. s. w.) in der Bezifferung notirt werden, um in ihrer Zusammenstellung mit Octaven, Septimen, Nonen etc., überhaupt allen grösseren Intervallen, wenigstens mit einiger Sicherheit ihnen einen bestimmten Platz auch in der Bezifferung schon anweisen und dabei doch auch die gewöhnliche Reihenfolge und Anordnung der Ziffern beibehalten zu können. Will man z. B. in folgendem Satze auch die hier gewählte Lage der Intervalle in den Accorden haben



und ist nicht gewiss, ob nach der gewöhnlichen Bezifferung, wie sie hier steht, der Generalbassspieler auch die Accorde in dieser Lage greifen wird, so thut man wohl, wenn man folgende Bezifferung über den Bass setzt:



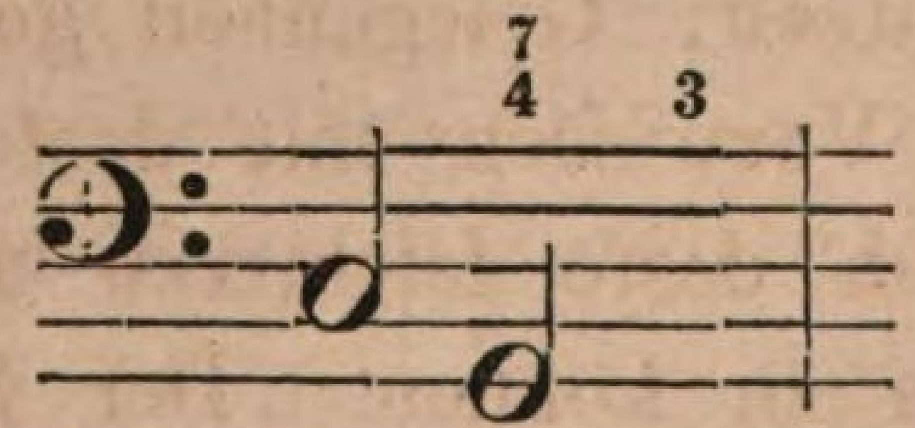
denn nun wird ein nur einigermassen aufmerksamer Generalbassspieler, durch die doppelte Bezifferung der einfachen Intervalle (10, 11 und 9 statt 3, 4 und 2) und durch die Bezifferung der sonst nicht bezifferten Intervalle (8 und 5), auch sogleich begreifen, dass es hier bei der Stellung der Ziffern zugleich auf eine bestimmte Lage der

Intervalle abgesehen ist, da kein anderer Grund gedacht werden kann, warum der Componist statt der 3 eine 10 machte und diese *über* die 8 stellte, statt der 4 eine 11 *über* der 7 u. s. w.

Dass bei der Bezeichnung der Auflösungsintervalle von Dissonanzen diejenige Zifferordnung beibehalten wird, welche die Stimmführung erfordert, versteht sich von selbst, weil sonst der ganzen Signatur die klare Uebersicht fehlte. In diesem Satze z. B.



kann ich den Bass nicht so vielleicht, wie hier geschehen, sondern muss ihn folgendermassen beziffern:



muss also die 3 neben die 4 stellen, denn jene Terz ist das Auflösungsintervall von dieser dissonirenden Quarte, und *die Auflösungsziffer tritt allemal auch in diejenige Reihe, wo die Vorhaltsziffer etc. stand.*

Hiermit glaube ich nun *alle* Regeln und Merkmale aufgezählt zu haben, die für den Generalbassspieler über das Wesen seiner Tonschrift für sich zu wissen und zu kennen nothwendig sind. Als eine vollständige Grammatik oder als ein Wörterbuch der Bassbezifferung lässt sich das bisher darüber Mitgetheilte ansehen, und ich fürchte nicht, dass auch nur *einmal* ein Fall vorkommen könnte,

wo der Zweifelnde oder Schwankende nicht hinlängliche Auskunft in dieser meiner Darlegung der Bedeutung und des Wesens der Ziffern und übrigen zu der Generalbasssignatur gehörenden Zeichen über einem Basse fände, denn dem Individuellen ist hier kein freier Spielraum gelassen, sondern was kunstgerecht und allgemein kunstüblich ist, an das hat sich auch jeder Componist, sobald er für das Allgemeine schafft, streng zu binden. Indess schliesse ich meine Betrachtung noch nicht, sondern will, zur Vollkommenheit der Sache, endlich selbst dies Individuelle auch, wenigstens in so weit als es schon mehr oder weniger zur allgemeineren Kenntniss gekommen ist, noch in deren Bereich ziehen, und dadurch, ungeachtet dasselbe ganz ausserhalb des Kreises der eigentlichen Generalbassschrift (im strengen Sinne des Worts) liegt, denen unter den Generalbassspielern, welche sich ein weiteres und tieferes Studium ihrer Kunst und insbesondere harmonischen Satzes angelegen sein lassen, und zu dem Zwecke nicht blos die Werke eines, sondern mehrerer Theoretiker und Praktiker benutzen, Gelegenheit geben, dieses durch ein erleichterndes Vorwissen mit desto mehrerem Vortheile und in einem desto leichteren und vollständigeren Verständnisse thun zu können. Der Kürze und bequemeren Uebersicht wegen bedienen sich nämlich einige unter den vielen Tonlehrern, ohne indess eine Adoption von der gesammten Kunstwelt dieserhalb anzusprechen, ausser jener gemeinüblichen Generalbassschrift in ihren Theoremen auch noch mancher anderer Zeichen und Ausdrücke für die verschiedenen Harmonieverbindungen und deren Arten und Gestalten, mit deren genauer Kenntniss allein nur sich ein erspriesslicher Nutzen von ihrer Lectüre und ihrem Studium absehen und erwarten lässt.

Gottfried Weber zunächst, dessen theoretische Werke unter denen, in welchen noch solche besondere Signaturen

und Abkürzungen für die mancherlei Harmoniebildungen vorkommen, die meiste und weiteste Verbreitung erlangt haben, bezeichnet

1) durch blosse, mit lateinischen Buchstaben geschriebene Namen der Töne unseres Tonsystems sehr häufig die Tonarten dieser Töne; sind die Tonnamen gross geschrieben (mit Versalbuchstaben), so deuten sie auch die grosse oder Dur-Tonart an, sind sie aber klein (mit kleinen Buchstaben) geschrieben — die kleine oder Moll-Tonart; *C* ist bei ihm demnach gleich: *C*-Dur, *c* aber = *C*-Moll; *Es* ist gleich: *Es*-Dur, *es* aber = *Es*-Moll u. s. w.

2) grosse, kleine, übermässige und verminderte, also überhaupt die Grösse und den Charakter der Intervalle stellt er dar durch Punkte, welche oben an die linke oder rechte Seite der, das Intervall andeutenden Ziffer gesetzt werden. Ein Punkt an der rechten Seite der Ziffer bedeutet, dass das dadurch angezeigte Intervall gross sei, z. B. 2· = grosse Secunde; ein Punkt an der linken Seite der Ziffer — dass das dadurch angezeigte Intervall klein sei, z. B. ·3 = kleine Terz; zwei Punkte an der rechten Seite bezeichnen ein übermässiges, und zwei Punkte an der linken Seite ein vermindertes Intervall, als 6·· = übermässige Sexte, und ··5 = verminderte Quinte.

3) um bei umgekehrten Accorden die Entfernung der einzelnen Intervalle von dem Grundbasse näher zu bezeichnen, bedient sich Weber ebenfalls lateinischer Buchstaben. *P* bedeutet Grundprime, *O* — Grundoctave, *T* — grosse und *t* — kleine Grundterz, *Q* — grosse und *q* — kleine Grundquinte, *S* — grosse und *s* kleine Grundseptime, *N* — grosse und *n* — kleine Grundnone.

4) ein deutsch geschriebener Tonname ist bei ihm der Dreiklang dieses Tones, ohne Beziehung auf eine be-

stimmte Tonart. Ist der Name gross geschrieben (Versalbuchstab), so ist auch der Dreiklang ein grosser oder Dur-Dreiklang, als: 𝕮 ist gleich: grosser Dreiklang von *C*; ist der Name aber klein geschrieben (Currentbuchstab), so ist auch der Dreiklang ein kleiner oder Moll-Dreiklang, als: 𝔠 = kleiner Dreiklang von *C*. Den verminderten Dreiklang bezeichnet er durch einen kleinen Buchstaben mit vorgesetzter kleiner 0, als: °𝔡 heisst — der verminderte Dreiklang von *D*; und einen übermässigen Dreiklang durch einen grossen Buchstaben mit auf rechter Seite beigesetzter kleiner 0, als: 𝕱° = übermässiger Dreiklang von *F*. — Für einen Septimenaccord gebraucht er zu solcher Bezeichnung einen grossen deutschen Buchstaben mit nebengesetzter kleiner 7 an der rechten Seite, als: 𝕲⁷ ist gleich — Septimenaccord von *G*. Um aber auch die Accorde mit grosser, kleiner und verminderter Septime gehörig zu unterscheiden, setzt er der 7 noch die vorhin erwähnten Punkte hinzu, so dass also °𝔥··7 gleich ist — verminderter Septimenaccord von *H*, 𝕬7· oder 𝕬⁷ gleich — Accord mit grosser Terz, grosser Quinte und grosser Septime von *A*, und 𝕰𝔰⁷ oder 𝕰♭⁷ = gewöhnlicher Dominantseptimenaccord, Septimenaccord mit kleiner Septime von *Es*. — Dieselben Grundsätze befolgt er denn auch bei derartiger Bezeichnung der Nonenaccorde, für welche dann neben die 7 nur noch eine 9 kommt, so dass z. B. 𝕯𝔢𝔰·79· oder blos 𝕯𝔢𝔰9· gleich ist — grosser Nonenaccord von *Des*, und 𝕰·7·9 oder blos 𝕰·9 gleich — kleiner Nonenaccord von *E*.

5) sollen die Accorde mehr verallgemeinert und in Beziehung auf die Tonart gedacht dargestellt werden, so bedient er sich dazu der römischen Zahlzeichen. Eine grosse römische Zahl deutet den grossen, eine kleine aber den kleinen, und zwar den Dreiklang der durch die Ziffer selbst angezeigten Tonstufe einer

Tonart oder Tonleiter an; I ist demnach gleich — Durdreiklang auf der ersten Stufe, und I — Molldreiklang auf der ersten Stufe; °VII — verminderter Dreiklang auf der siebenten Stufe etc. Bei Septimen- und Nonenaccorden wird dann in diesem Falle den entsprechenden römischen Zahlen noch eine 7 oder 9 zur Seite gesetzt, nebst nöthigenfalls den erforderlichen Punkten, so dass also z. B. V^7 gleich ist — Septimenaccord auf der fünften Stufe (Dominante), $°II^{\cdot\cdot 7}$ — verminderter Septimenaccord auf der zweiten Stufe, $IV^{7\cdot 9\cdot}$ — Nonenaccord auf der vierten Stufe mit grosser Septime und grosser None etc. Soll diese Bezeichnungsweise noch mehr Bestimmtheit erhalten, so fügt man nach Weber den Ziffern auch noch den Namen der Tonart bei, als: *a*IV ist gleich — kleiner Dreiklang auf der vierten Stufe der Leiter von *A*-Moll, *Cis* (*C♯*) $VI^{\cdot 7}$ = Septimenaccord auf der sechsten Stufe der Leiter von *Cis*-Dur mit kleiner Terz und kleiner Septime, *f*$V^{\cdot 9}$ oder *f*$V^{\cdot 7\cdot 9}$ = Nonenaccord auf der Dominante von *F* mit kleiner Septime und kleiner None u. s. w.

Hofrath A. André dann schlägt in seinem Lehrbuche der Tonsetzkunst folgende Zeichenschrift für die Accorde vor: ◺ für Dreiklang, ◺+ für Sextenaccord, ◺++ für Quartsextenaccord, ◺1 — grosser Dreiklang, ◺1+ und ◺1++ — dessen Umkehrungen; ◺2 — kleiner Dreiklang, ◺2+ und ◺2++ — dessen Umkehrungen; ◺3 — verminderter Dreiklang, ◺3+ und ◺3++ — dessen Umkehrungen; ◺4 — übermässiger Dreiklang, ◺4+ und ◺4++ — dessen Umkehrungen; □ — Septimenaccord, □+ — Quintsextenaccord, □++ — Terzquartsextenaccord, □+++ — Secundquartsextenaccord; □1 — Septimenaccord mit grosser Terz, grosser Quinte und kleiner Septime, □1+, □1++ und □1+++ — dessen Umkehrungen; □1/ — Septimenaccord mit grosser Septime; □2/ — Septimenaccord

mit kleiner Terz, grosser Quinte und grosser Septime; $\boxed{5\!\!\!/}$ — Septimenaccord mit kleiner Terz, kleiner Quinte und kleiner Septime; $\boxed{4\!\!\!/}$ — Septimenaccord mit grosser Terz, übermässiger Quinte und grosser Septime; $\boxed{8}$ — verminderter Septimenaccord; □‖ — **Nonenaccord**; □‖| — **Undecimenaccord**, und □‖‖ — **Terzdecimenaccord**.

So habe ich denn auch die ungewöhnlichen und mehr nur dem Einzelnen als eigenthümlich angehörenden Signaturen in der musikalischen Harmonie aufgeführt, und kann in dem guten Glauben meinen Vortrag jetzt schliessen, eine wirklich **vollständige Generalbass-Zeichenlehre** darin gegeben und aufgestellt zu haben, und ohne Erschwerung der Uebersicht und klaren Auffassung vielleicht durch unnöthige Weitläuftigkeiten und verwickelte Art der Darstellung.

Siebente Vorlesung.

Allgemeine Accordenlehre oder die Lehre vom reinen Satze.

In der Einleitung zu dieser Reihe von Vorträgen, welche das Ganze der Lehre vom Generalbasse und Generalbassspiele umfassen sollen, die ich daher auch **Vorschule** nannte, weil sie sich über Wesen, Form, Umfang und Inhalt dieser Lehre verbreitete und so gewissermassen die ersten elementarischen, die nöthigen übersichtlichen Kenntnisse, eine Encyclopädie derselben entwickelte, — in dieser Einleitung wies ich unter Anderem und zwar auf die überzeugendste Weise auch nach, wie höchst unentbehrlich dem geschickten Generalbassspieler wenigstens **einige gründliche Kenntnisse** im **harmonischen**

Satze sind, und wie daher, wenn diese Kenntnisse bei dem Studirenden des Generalbasses nicht schon als vorhanden gedacht oder vorausgesetzt werden dürfen, was — nebenbei bemerkt — niemals in Rücksicht auf das Allgemeine geschehen kann, jenem eigentlichen praktischen Unterrichte im Generalbassspiele nothwendig ein theoretischer, der in die Wissenschaft der Harmonie eingreift, vorausgehen muss. Vieles und wahrlich das wesentlichste Dahingehörige habe ich nun auch in den bisherigen meiner Vorträge bereits abgehandelt und entwickelt: in dem ersten derselben sprach ich mich über Natur und Wesenheit sowohl der einzelnen Töne als der durch ihre Zusammenstellung entstehenden mannigfachen Tonintervalle aus, und zeigte das Verhältniss derselben besonders hinsichtlich ihrer verschiedenen Grösse und praktischen Ausübung; in der zweiten Vorlesung legte ich ein System dieser Tonintervalle hinsichtlich ihrer Eintheilung als Con- und Dissonanzen dar, und lehrte die Beschaffenheit, Behandlungsweise, wie den verschiedenen Gebrauch derselben in der Harmonie, was natürlich auch auf das Wesen der Vor- und Aufhalte etc. führte; in der dritten fasste ich nun dieselbe selbst auch in ihrer Ganzheit auf und stellte eine Betrachtung sowohl ihrer inneren Wesenheit für sich und ihrer Bedeutung in der Musik, als der mannigfachen äusseren Formen, Gestaltungen und Richtungen an, in denen sie erscheint, lehrte zu dem Ende den ersten Ursprung und die erste natürlichste Gestalt der Accorde, dann deren mannigfache Umkehrungen und Verbindungen nach dem Grade der harmonischen Verwandtschaft, sprach von der engen und weiten, von Nebenharmonieen, den gesetzlichen Fortschritten der Intervalle in einem Accorde, den sogenannten Clauseln und allen den übrigen in das Gebiet der Harmonie zunächst fallenden Dingen und Gegenständen; in der vierten Vorlesung zeigte ich durch die Lehre von der Modulation und Aus-

weichung die Art und Weise der Verbindung auch nicht harmonisch verwandter Accorde und selbst der entferntest von einander liegenden und heterogensten Harmonieen und Tonarten; in der fünften erklärte ich die verschiedenen Gattungen der Bässe, was unter Grund- und sogenanntem umgekehrten Basse, dem modificirten, Harfen-, Murky- und Trommelbasse, und endlich auch einem einfachen und verzierten Basse zu verstehen sei, und kam dabei natürlich auch zu reden auf die verschiedenen Hülfs- und durchgehenden Noten, Anticipationen und endlich eine Darlegung des Sinnes von Haupt- und Grundton; und in der vorhergehenden sechsten Vorlesung endlich lehrte ich die generalbassmässige Bezeichnungsweise aller jener harmonischen Tonverbindungen durch Ziffern und andere Zeichen, deren Bedeutung ich dann auch in Noten darstellte. So bleibt mir, nach dem Bedürfniss des Generalbassspielers, für jetzt Nichts mehr übrig, als nur noch

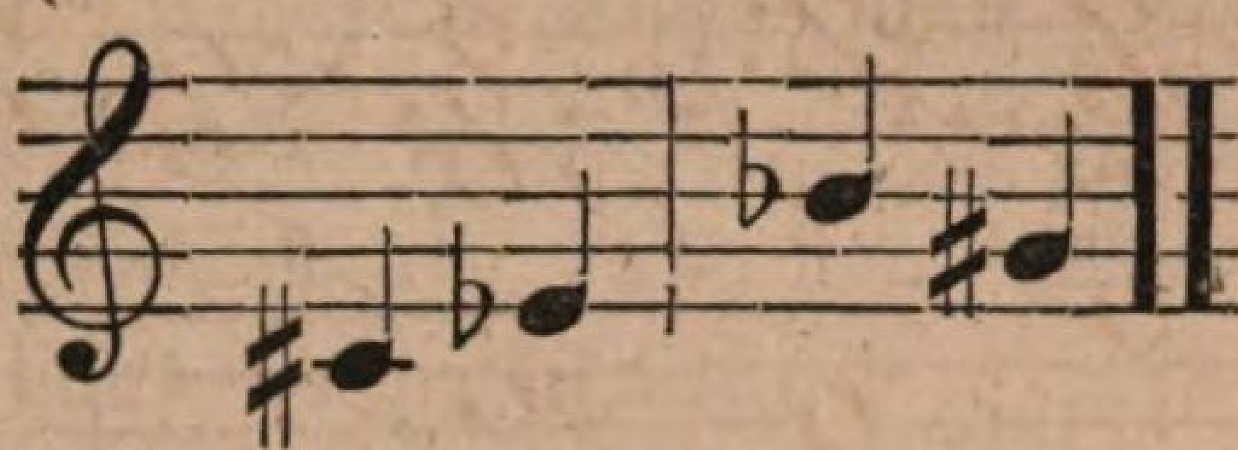
> auf die mancherlei Fehler auch aufmerksam zu machen, welche ungeachtet der Befolgung der bisher darüber gegebenen Regeln dennoch entstehen können in der harmonischen Tonverbindung, wie dann zugleich die Mittel an die Hand zu geben, welche geeignet sind, solche Fehler zu vermeiden.

Der erste dieser Fehler geschieht leicht in der melodischen Zusammenstellung der Intervalle. Eine allgemeine Regel sagt hier, dass alle widrige oder unnatürliche, d. h. von einem Sänger schwer zu treffende Fortschreitungen oder Intervallenschritte überhaupt im sogenannten reinen Satze (also auch bei dem Generalbassspieler) grösstentheils (sowohl in aufwärts als abwärts steigender Bewegung zu vermeiden sind. Zu solchen verbotenen

unmelodischen Fortschreitungen gehört zunächst und vor allen der Sprung in die übermässige Secunde, als:



dann in die verminderte Terz:



in die übermässige Quarte:



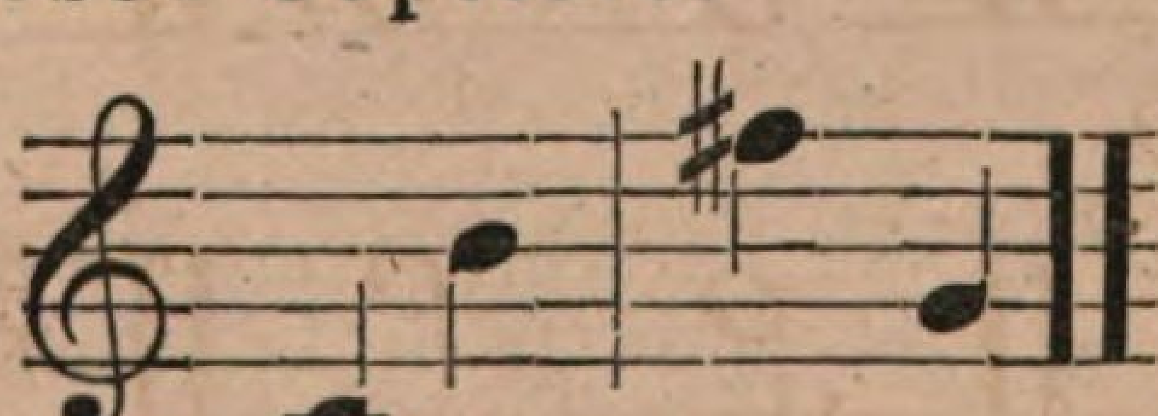
in die übermässige Quinte:



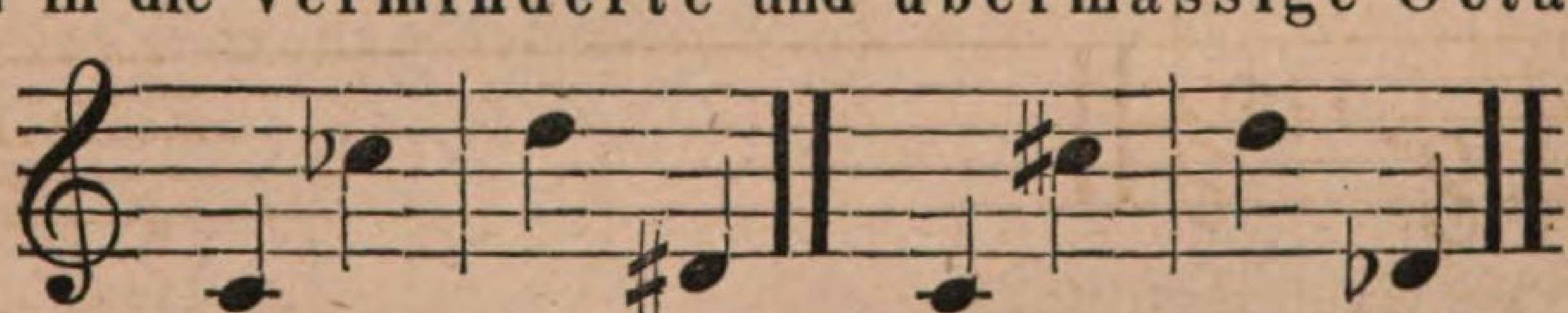
in die verminderte und übermässige Sexte:



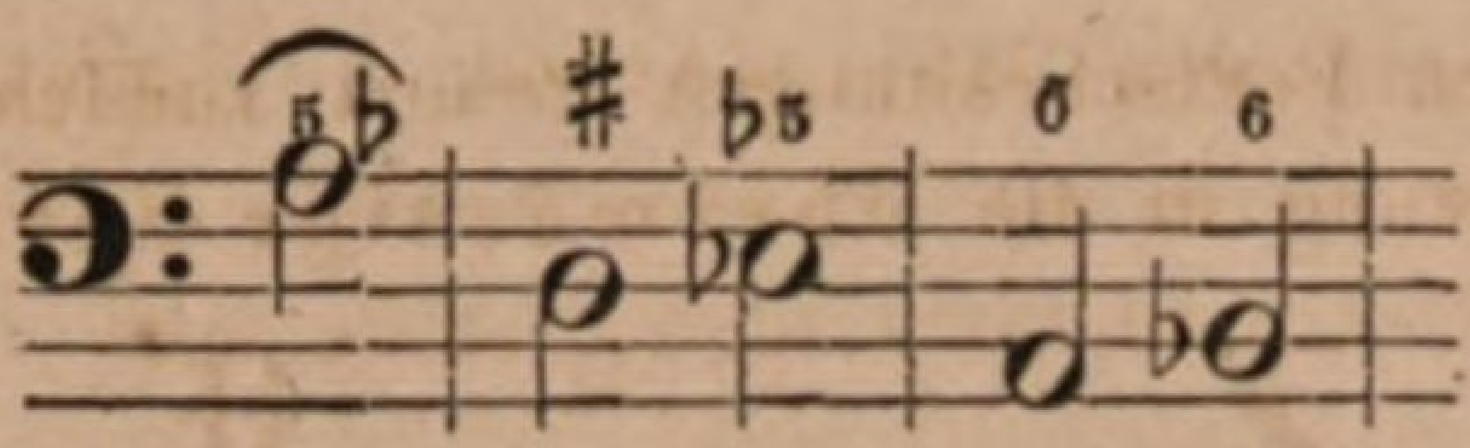
auch in die grosse Septime:



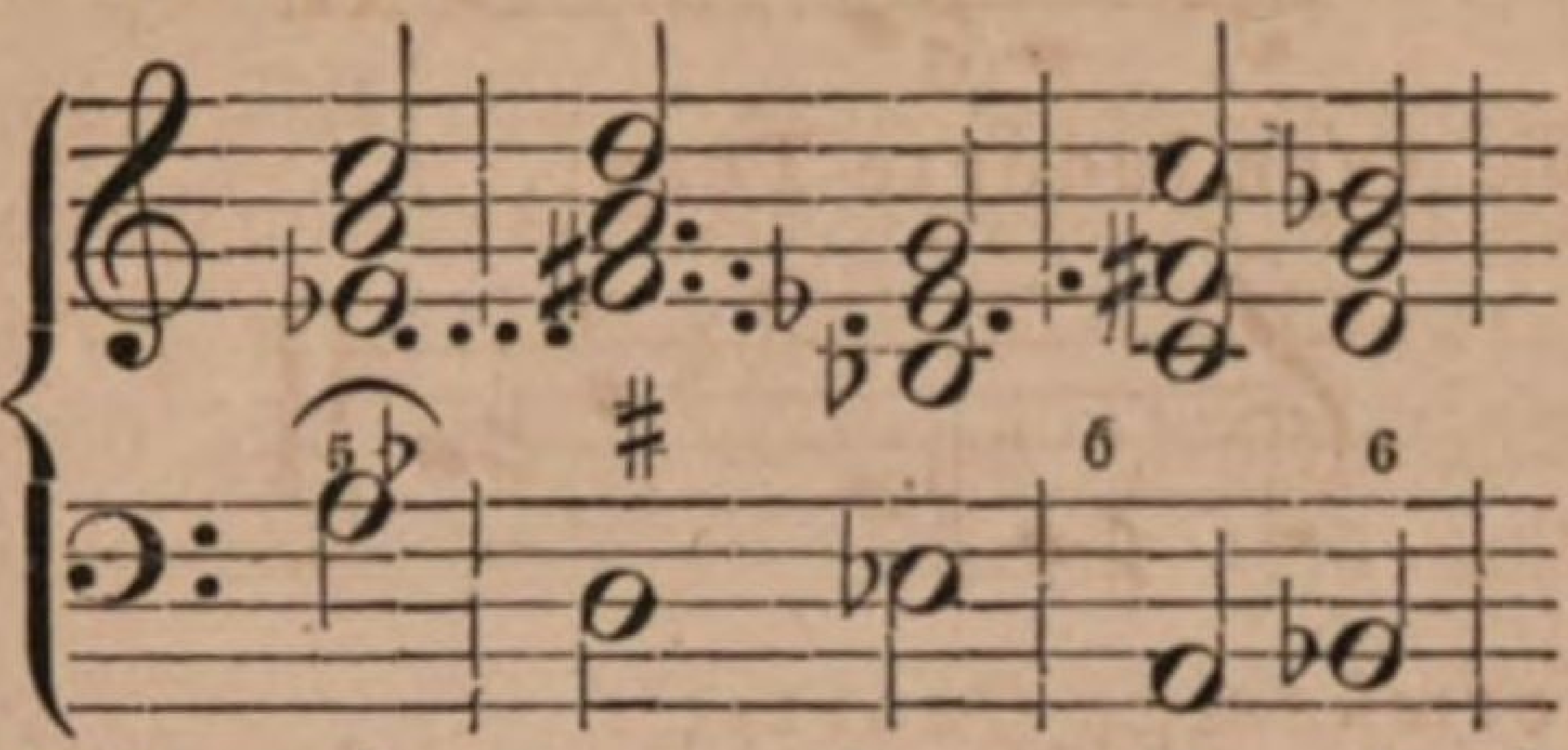
und in die verminderte und übermässige Octave:



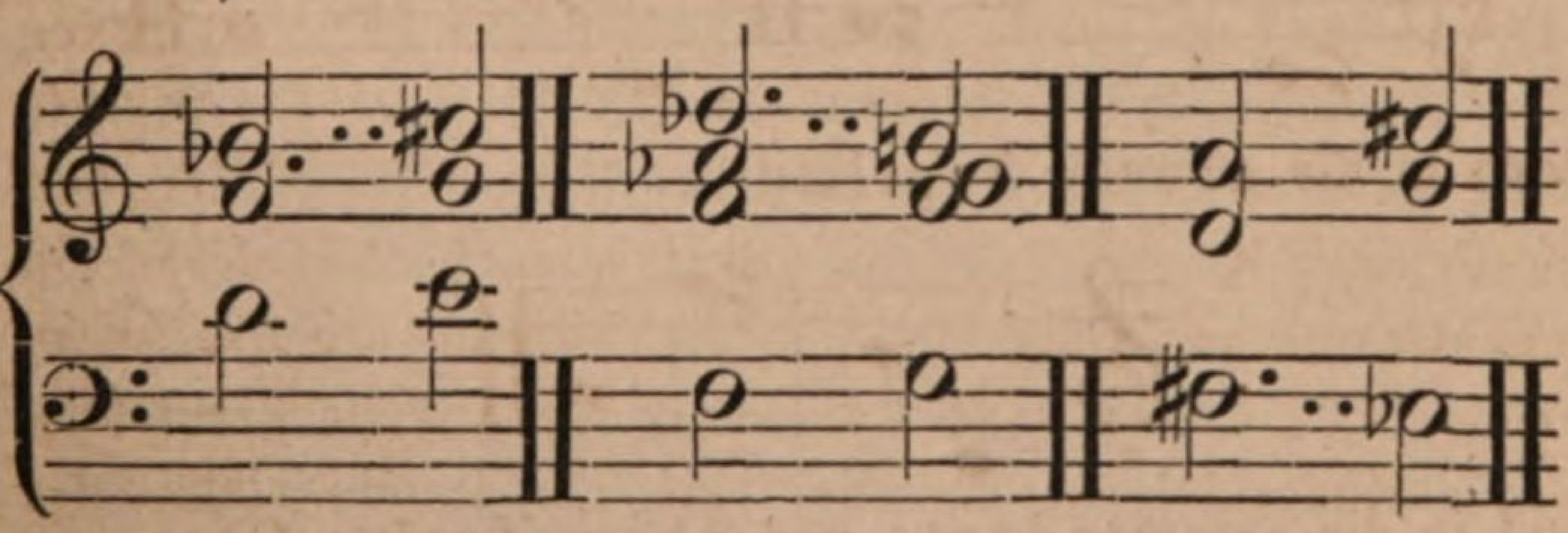
Demnach ist denn z. B. die Begleitung folgenden bezifferten Basses



auf diese Weise



ganz schlecht und zu verwerfen, weil, wie die Punkte zwischen den Accorden deutlich zeigen, in den Mittelstimmen sich Sprünge in die übermässige Secunde, in die übermässige Quarte und in die übermässige Quinte sich befinden. In den Aussenstimmen allenfalls, also im Sopran und Bass, und auch in letzterem nicht einmal gern, erlaubt man in der sogenannten freien Schreibart, etwa um eines gewissen zierlicheren oder lieber pikanteren Gesanges willen, die Fortschreitung in die übermässige Secunde, die verminderte Terz, die übermässige Quarte u. s. w., wie hier:





niemals aber in den Mittelstimmen, die zudem von einem Sänger schwerer zu treffen sind. Indess wollen einige Tonlehrer, und nicht ohne Grund, auch hier, in den Aussenstimmen, solche Fortschreitungen nur dem einsichtsvolleren Componisten überlassen, nicht aber dem blossen, gemeiniglich weniger aus reifer Ueberzeugung und tieferen künstlerischen Gründen handelnden Generalbassspieler gestatten. Daher sind aber freilich auch, wenn wirkliche Fehler entstehen, diese dem Componisten immer höher denn dem blossen Generalbassspieler anzurechnen.

Der zweite Fehler, welcher in den mannigfachen Tonverbindungen leicht begangen werden kann, aber nicht begangen werden darf, und welcher, ungeachtet seiner mehr harmonischen Natur, jenem ersten in der melodischen Zusammenstellung der Intervalle doch am nächsten kommt, theilweise auch daraus hervorgeht, ist der sogenannte Querstand, oder unharmonische Querstand, böse Querstand, ***Relatio non harmonica.*** Man versteht im Allgemeinen hierunter eine solche Fortschreitung zweier Stimmen, gegen welche an und für sich zwar, einzeln genommen, Nichts zu erinnern ist, die mit einander verbunden jedoch eine sehr unangenehme Wirkung der Harmonie hervorbringen, weil dabei in jeder Stimme eine andere Tonart zum Grunde liegt. Deutlicher und bestimmter ist wohl diejenige Erklärung, nach welcher ein unharmonischer Querstand sogleich daran erkannt wird, dass zwei unter sich dissonirende Töne dermassen auf einander folgen, dass der eine Ton in der einen, der andere aber in einer anderen Stimme befindlich ist, jeder von beiden aber in seinem Accorde als Consonanz erscheint, und dann, dass der eine von beiden ein unterhalber, der andere aber ein oberhalber Ton ist (*mi contra fa,* wie die Alten sagten). Nun dissonirt aber nicht jedes solches *mi contra fa,* und auch

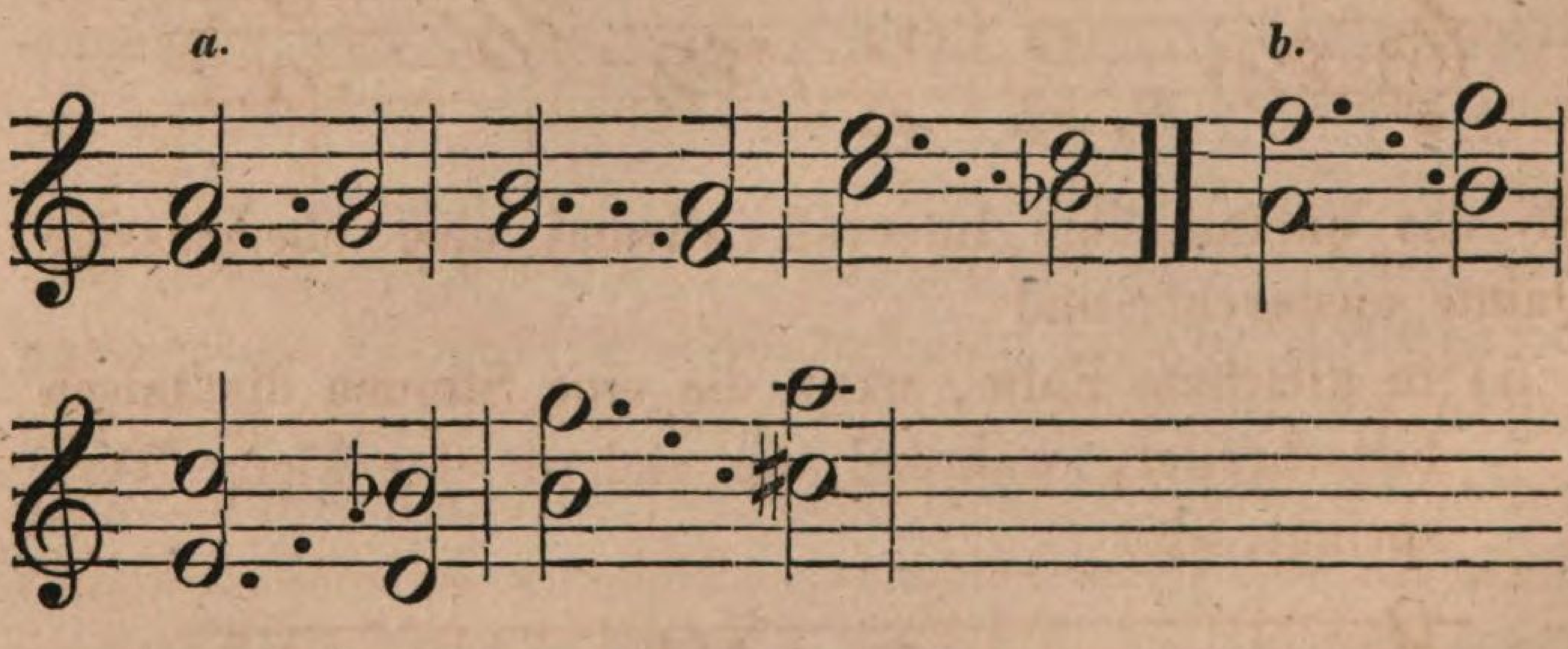
nicht jedes, welches dissonirt, bildet deshalb schon einen Querstand. Nur die verminderten und übermässigen, mit einem Worte die alterirten*) Intervalle, wenn sie auf jene Weise neben einander gestellt werden, haben jedesmal einen unharmonischen Querstand zur Folge. Ursprünglich nahm man an, dass nur die alterirten vollkommenen Consonanzen Querstände bilden könnten, also die verminderte oder übermässige Quinte und Octave, und deren Umkehrung (Quarte und Prime); nachgehends sind aber auch die alterirten unvollkommenen Consonanzen noch dazu gerechnet worden, nämlich die verminderte und übermässige Terz und Sexte, und die alterirten Dissonanzen, nämlich die verminderte Septime und übermässige Secunde. Bei allen diesen Intervallen bleibt jene Regel aber immer fest stehen, dass Querstände sich stets nur in zwei unmittelbar auf einander folgenden consonirenden Accorden befinden, welche in zwei verschiedenen Stimmen Töne enthalten, die gegen einander alterirte vollkommene Consonanzen bilden. Und sie gelten ohne Unterschied von der Linken zur Rechten und von der Rechten zur Linken. Da angenommen wird, dass das Ohr die Dissonanz des schiefen Intervalls fast wie im Zusammenhange vernimmt, und also der Querstand nur in der unmittelbaren Folge zweier Accorde liegt, so hört natürlich derselbe sogleich auf, wenn ein Mittelaccord dazwischen tritt, der — was sich von selbst versteht, wenn er zum Zweck führen soll — aber auch ein von jenen beiden verschiedener sein muss, damit die Harmonie wirklich verändert wird. Und da ferner ein Querstand nur zwischen zwei consonirenden Accorden statt hat, so ist er natürlich nicht vorhanden, wenn

*) Welche hierunter zu verstehen sind, habe ich bereits in meiner zweiten Vorlesung hinlänglich erklärt.

die Töne des Intervalls, die ihn bilden könnten, als Dissonanzen in ihren Accorden erscheinen. Wichtig ist auch noch die Forderung, dass, müssen die Töne eines Querstandes ein jeder in seinem Accorde consoniren, sie beide auch zur Harmonie gehören, wesentliche Harmonietöne sind, und nicht zur Harmonie gehörende Töne, als Durchgänge, Hülfs- und dergleichen blosse Verzierungstöne, niemals einen Querstand bilden können. Und endlich: weil die Accorde, unter denen Querstände statt haben können, Consonanzen sein müssen, so werden sich alle möglichen Querstände auch nur in einer Folge von Terzen und Sexten, oder von diesen zu Quinten und Octaven, und umgekehrt, befinden oder bilden können, — ein Schluss aus der obigen Definition des Begriffs und Wesens eines Querstandes, welcher es uns nun auch möglich macht, ganz bestimmte und überall gültige Regeln für denselben und seine Vermeidung aufzustellen.

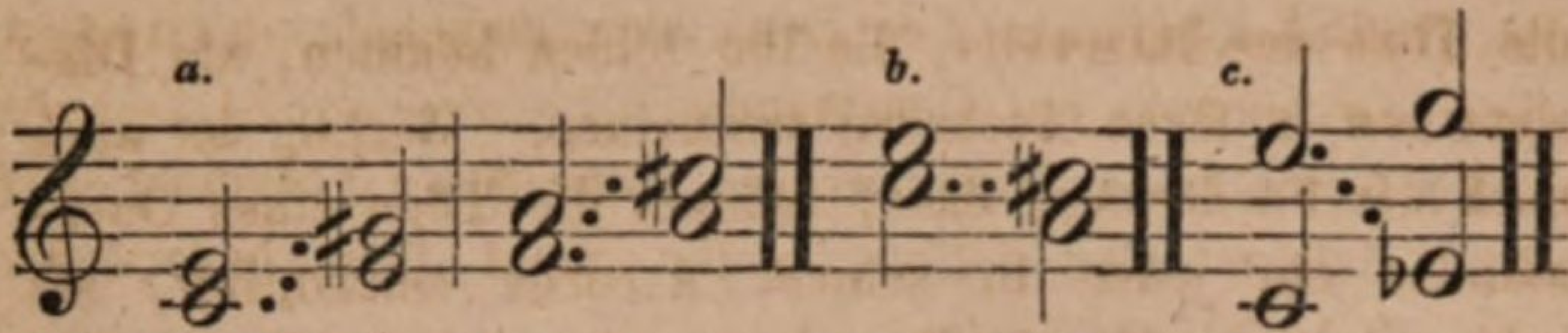
I. Bei grossen Terzen oder umgekehrt kleinen Sexten zunächst entsteht ein Querstand, wenn dieselben

1) in ganzen Stufen fortschreiten, als:



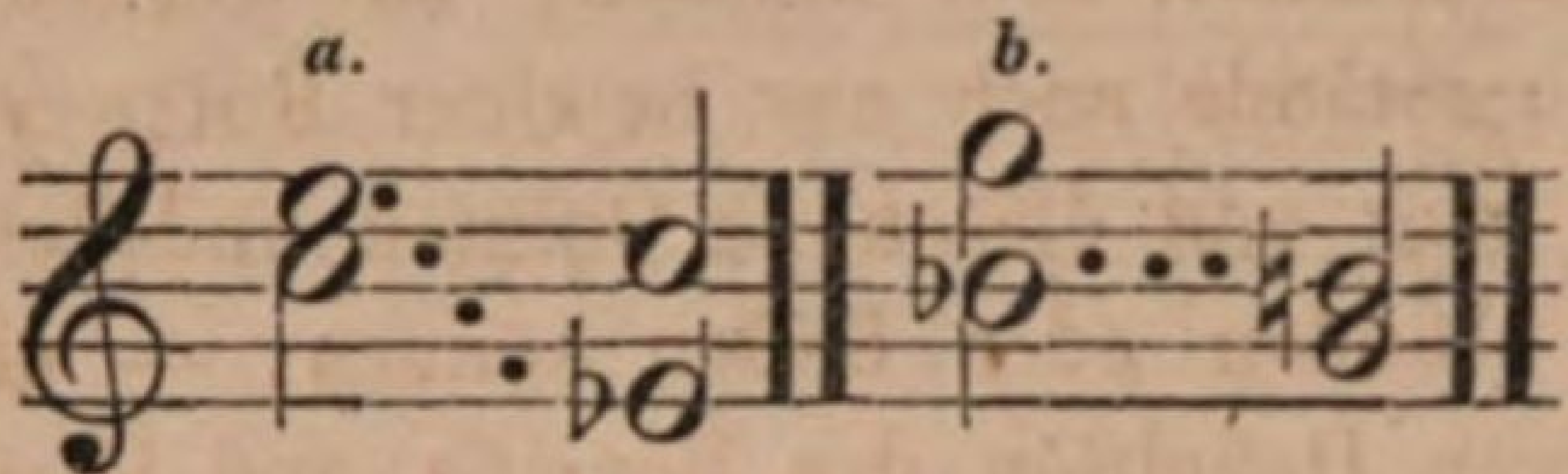
wo unter *a* die den Querstand bildenden Intervalle eine übermässige Quarte, und unter *b* umgekehrt eine verminderte Quinte gegen einander ausmachen;

2) wenn die beiden Stimmen in grossen und kleinen Terzen mit einander fortschreiten, als:



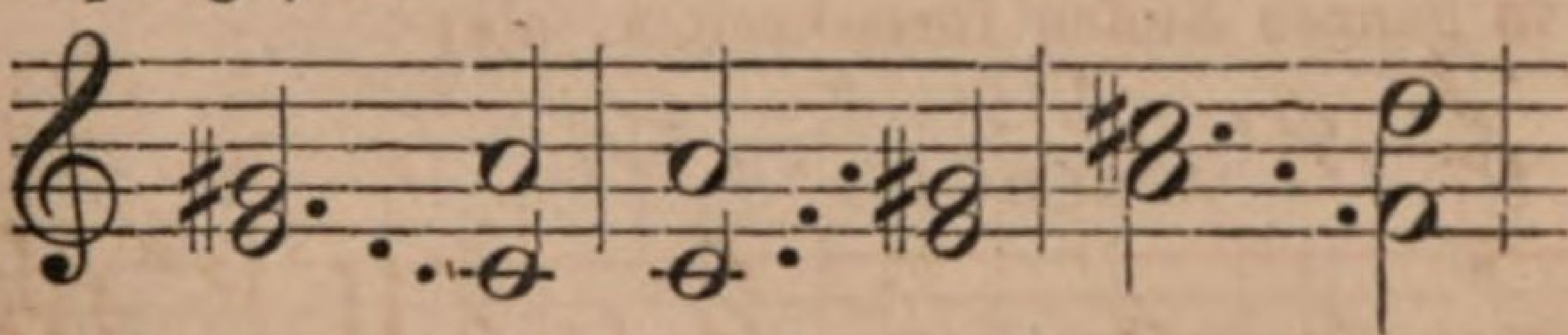
wo unter *a* die den Querstand bildenden Intervalle eine übermässige Quinte, unter *b* eine übermässige Prime, und unter *c* eine übermässige Octave zu einander ausmachen;

3) wenn beide Stimmen aus der grossen Terz in die grosse Sexte oder umgekehrt springen, als:



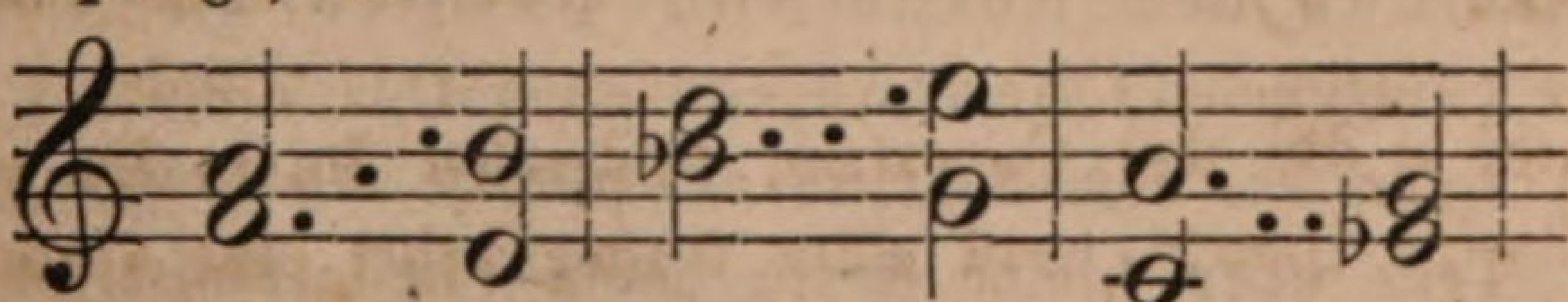
wo im ersten Falle (unter *a*) die den Querstand bildenden Töne eine übermässige Octave, und im zweiten (unter *b*) eine übermässige Prime zu einander ausmachen;

4) in demselben Falle, wenn eine Stimme chromatisch fortschreitet und die andere eine grosse Terz springt, als:



wo das querständige Intervall allemal eine übermässige Quinte ausmacht; und

5) in gleichem Falle, wenn die eine Stimme diatonisch fortschreitet, während die andere eine kleine Terz springt, als:



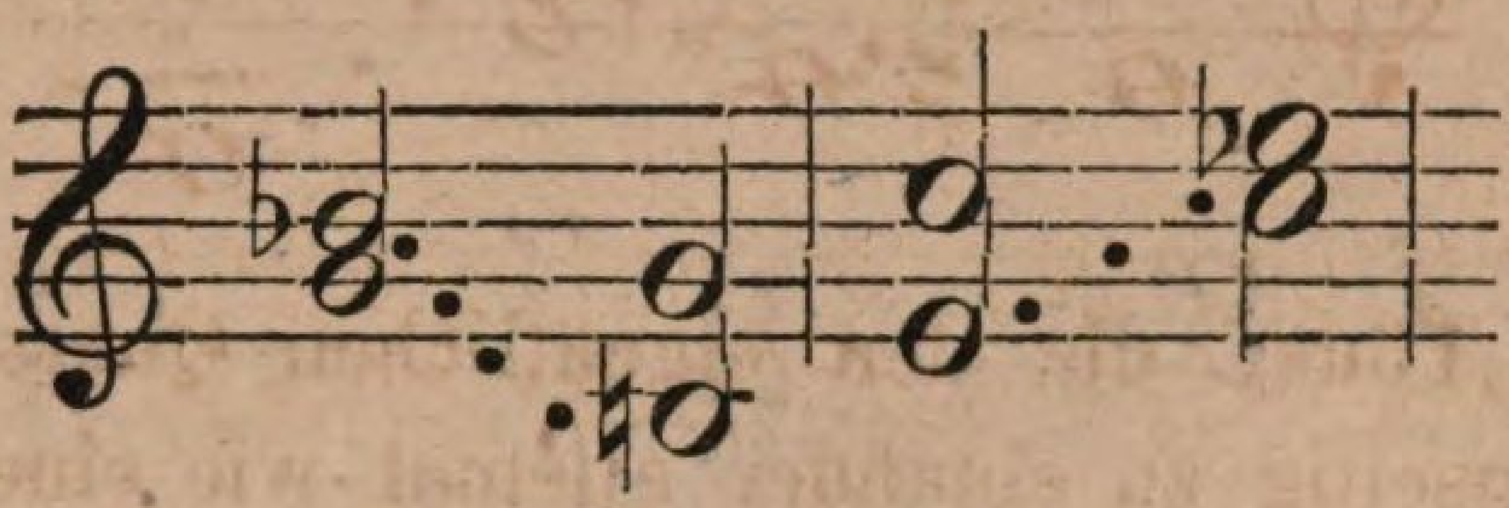
welches gerade das entgegengesetzte Verfahren von dem vorhergehenden ist, und wo das querständige Intervall allemal eine übermässige Quarte ausmacht.

II. Bei kleinen Terzen oder umgekehrt grossen Sexten entsteht ein Querstand,

1) wenn beide Stimmen eine halbe Stufe (chromatisch) steigen oder fallen, wofür wohl kein besonderes Beispiel nöthig ist;

2) wenn beide Stimmen in gerader Bewegung einen kleinen oder grossen Terzensprung machen;

3) wenn beide Stimmen aus einer kleinen Terz in eine kleine Sexte springen, als:



wo die den Querstand bildenden Töne allemal eine verminderte Octave gegen einander ausmachen;

4) bei dem Sprunge aus einer kleinen Terz in eine kleine Sexte, wenn die eine Stimme chromatisch sich fortbewegt, während die andere den Schritt einer grossen Terz macht, als:



wo die querständigen Töne jedesmal eine verminderte Quarte zu einander bilden; und

5) in demselben Falle, wenn eine Stimme diatonisch und die andere in kleinen Terzen fortschreitet.

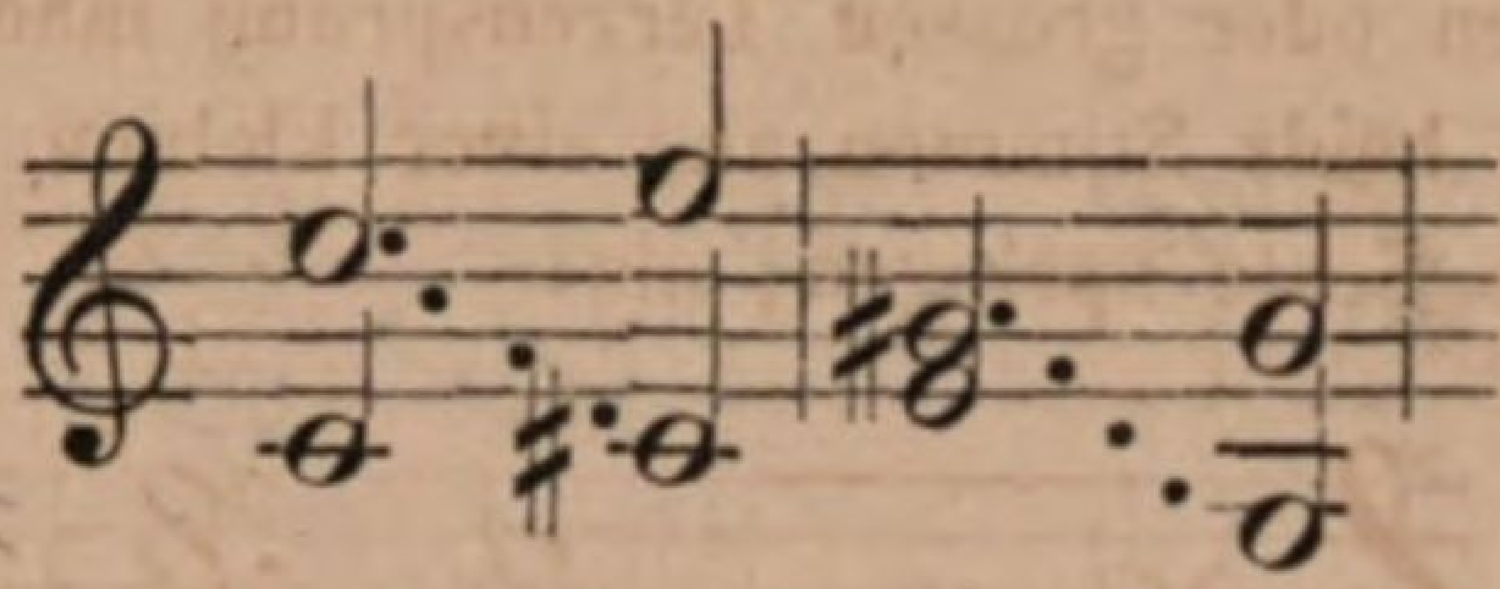
III. Bei der Folge von Quinten zu Terzen oder (umgekehrt) Sexten entstehen Querstände,

1) wenn bei dem Schritte aus der Quinte in die grosse Terz oder kleine Sexte beide Theile stufenweise in entgegengesetzter Bewegung fortschreiten;

2) wenn bei dem Schritte aus der Quinte in die kleine Terz oder grosse Sexte die Oberstimme einen hal-

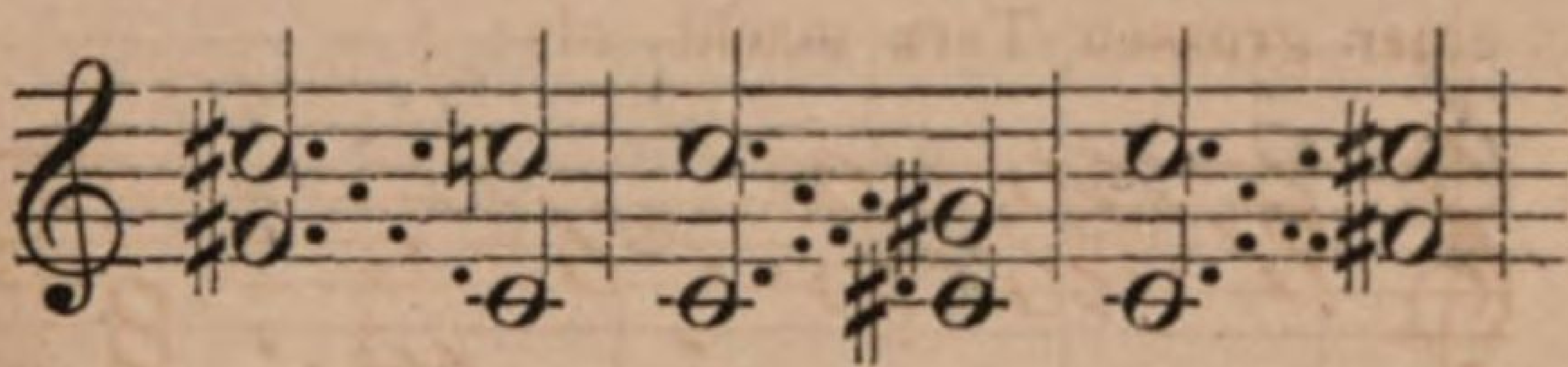
ben Ton (chromatisch) und die Unterstimme eine kleine Terz fortschreitet.

IV. Bei der Folge von Octaven zu Terzen und zwar grossen Terzen entsteht ein Querstand, wenn eine Stimme dabei einen kleinen halben Ton fortschreitet, als:



wobei die Töne, die den eigentlichen Querstand ausmachen, gegenseitig zu einander allemal wie eine verminderte Octave sich verhalten.

V. Bei der Folge von Quinten zu Octaven entstehen Querstände, wenn eine Stimme einen kleinen halben Ton fortschreitet, während die andere in ein alterirtes Intervall springt, als:

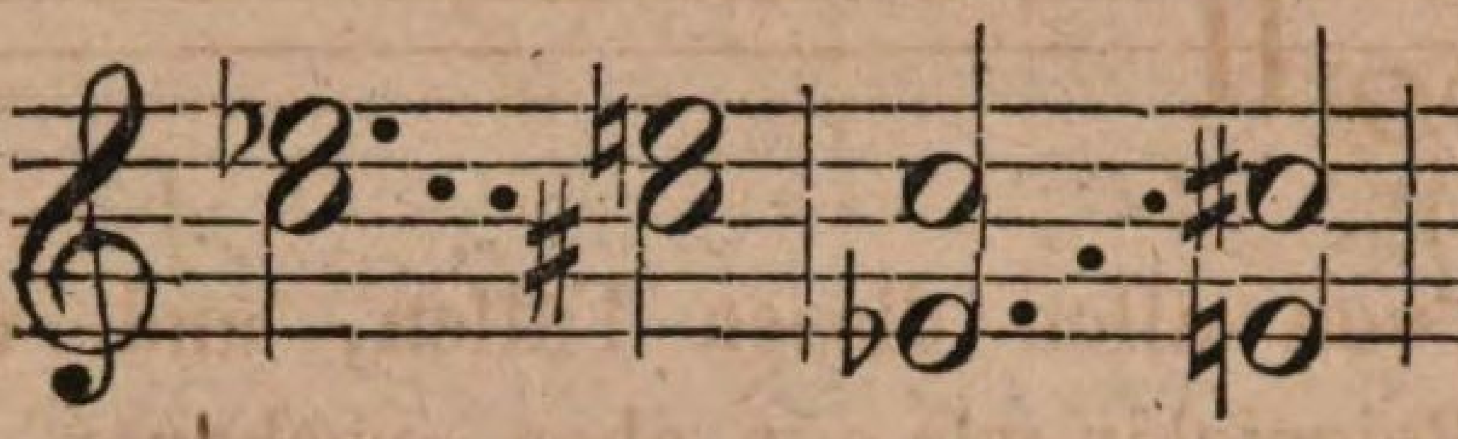


und die querständigen Töne verhalten sich zu einander wie eine verminderte Quinte und übermässige Octave, oder wie eine übermässige Quinte und verminderte Octave, denn es kommen, wie auch aus dem Beispiele zu ersehen, in diesem Falle stets zwei Querstände auf einmal zum Vorschein, die überhaupt aber meistens entstehen, wenn eine der beiden Stimmen in ein chromatisch alterirtes Intervall springt.

In den bisherigen Beispielen führte ich nur Querstände von alterirten (d. h. erhöheten oder erniedrigten) vollkommenen Consonanzen an, und auf diese passten auch nur ihre Regeln. Wollen wir die Fälle von alterirten

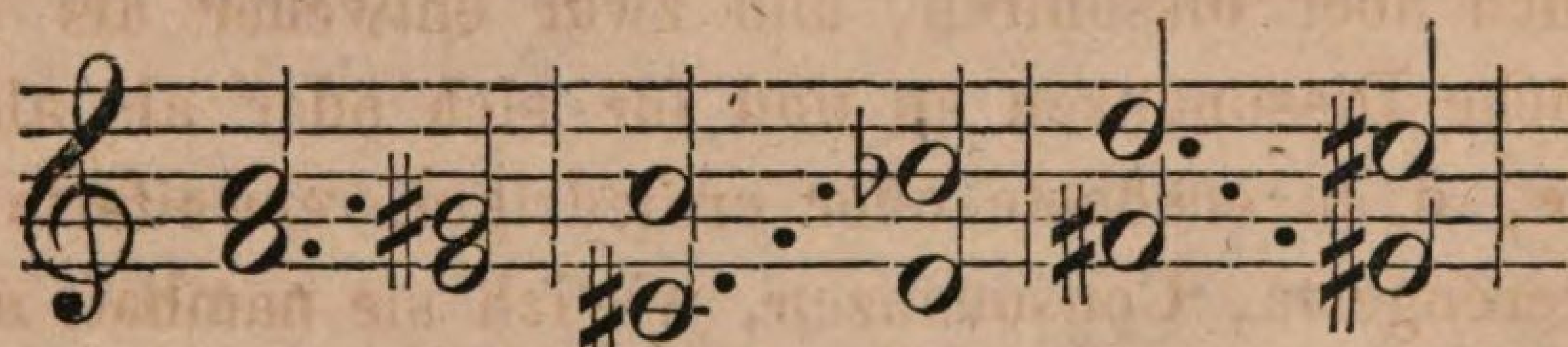
unvollkommenen Consonanzen und von Dissonanzen auch in ähnlich geordnete Regeln bringen, so könnte dies allenfalls auf folgende Weise geschehen.

1) bei kleinen Terzen oder grossen Sexten entstehen Querstände, wenn dieselben in kleinen halben Stufen auf einander folgen, als:



und die querständigen Töne machen ersichtlich allemal eine verminderte Terz oder umgekehrt eine übermässige Sexte zu einander aus.

2) umgekehrt die vorige Regel entstehen bei grossen Terzen oder kleinen Sexten Querstände, wenn dieselben in grossen halben Stufen auf einander folgen, als:



und das querständige Intervall ist in diesem Falle jedesmal eine übermässige Secunde oder umgekehrt eine verminderte Septime.

3) entstehen überhaupt solche Querstände, wenn eine Stimme in kleinen halben Tönen fortschreitet, während die andere durch ein chromatisch alterirtes Intervall springt (ausgenommen den schon erwähnten Sprung aus der Quinte in die Octave), und auch wenn beide Stimmen im alterirten Intervall springen, wobei die Querstände, welche zum Vorscheine kommen, gewöhnlich sogenannte enharmonische Intervalle enthalten:



Welchen von allen diesen Fällen, und welches von allen diesen Beispielen wir nun aber anschauen, das Hauptresultat bleibt immer,

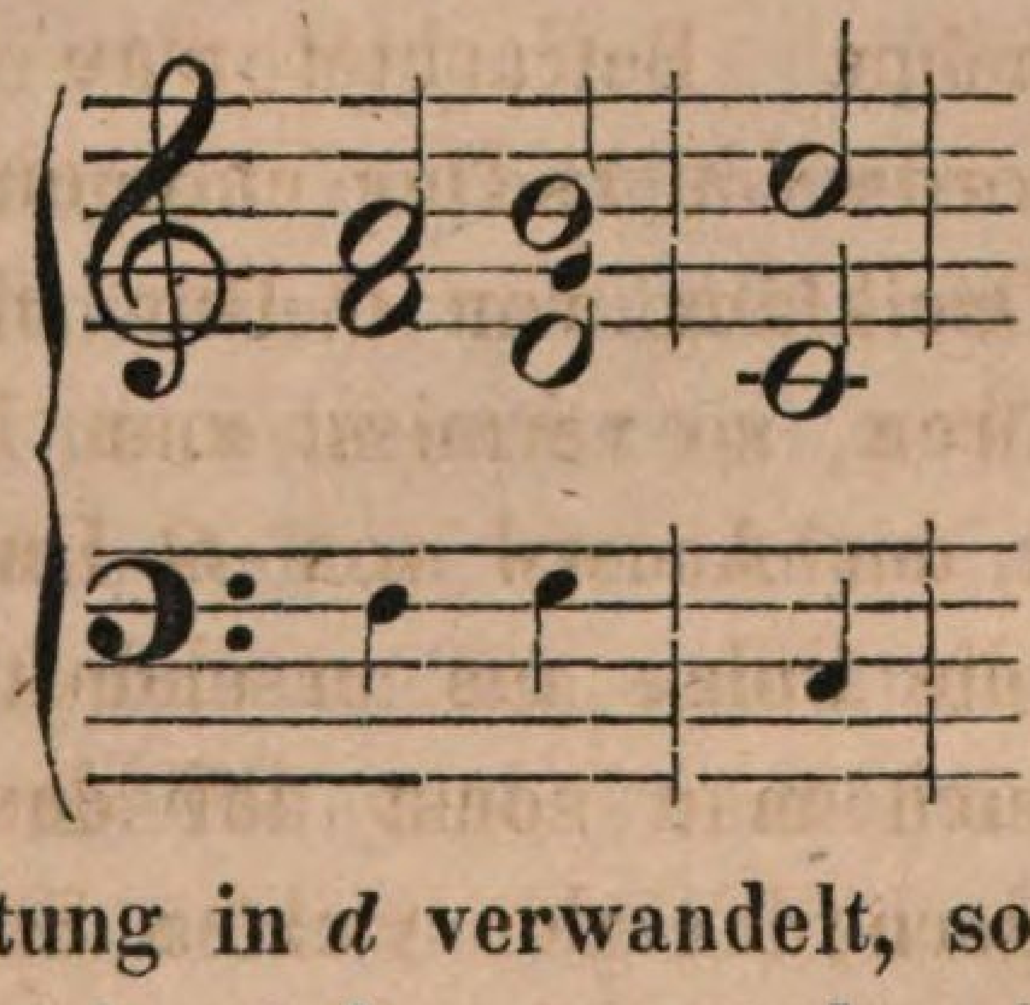
1) dass die Accorde, zwischen denen ein Querstand statt haben kann, consonirend seyn müssen, wie denn auch die den Querstand bildende Töne in ihrem Accorde wesentliche Consonanzen;

u. 2) dass die querständigen Töne, welche allemal in zwei verschiedenen Stimmen enthalten sind, unter sich aber dissoniren, und zwar entweder als wirkliche Dissonanzen an und für sich oder als alterirte, d. h. erhöhete oder erniedrigte, erweiterte oder verengerte, Consonanzen, wie ich sie namhaft machte, und von denen der eine Ton jedesmal ein oberhalber und der andere ein unterhalber ist.

Dass eine Folge von Accorden, durch welche solche Querstände zum Vorschein kommen oder kommen können, keine gute Wirkung hervorbringt und daher meistens vermieden werden muss, hat seinen ganz natürlichen Grund, nicht etwa in dem Intervalle oder der Dissonanz der Querstände, die an und für sich wohl zu ertragen wäre, sondern in dem Wesen der Harmonie. Eine gute harmonische Folge beruht nämlich, ganz abgesehen noch von der Stimmführung, durchaus auf der Verwandtschaft der Accorde*) und auf deren deutlichen Be-

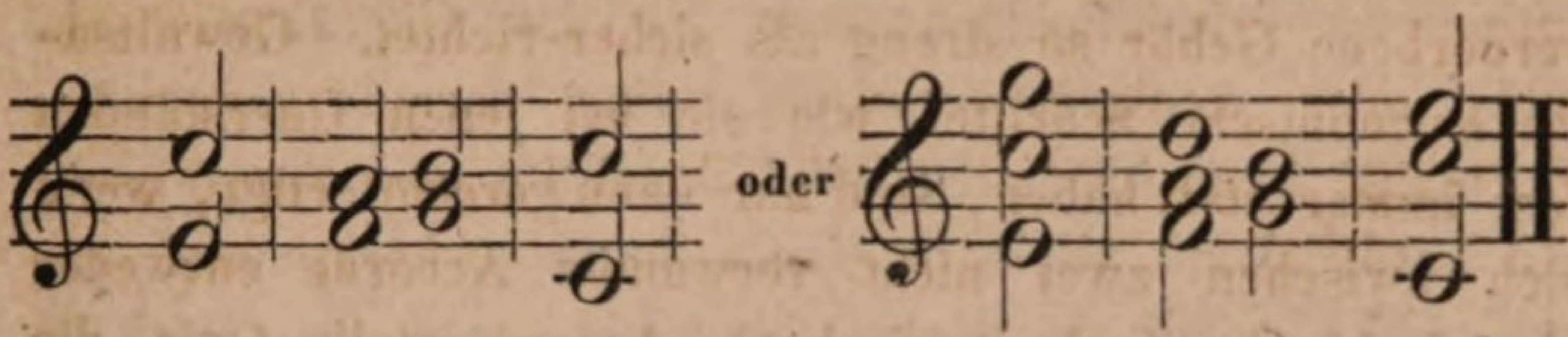
*) S. die dritte Vorlesung.

zeichnung durch die wesentlichsten zu ihrer Harmonie gehörigen Töne. Diese Verwandtschaft ist ein Naturgesetz, welches man nicht leicht ungestraft übertritt, da das unverdorbene Gehör so streng als sicher richtet. Gewaltsame harmonische Schritte, wie sie bei jenen Querständen fast immer statt haben, sind nur dann gerechtfertigt, wenn sich zwischen zwei nicht verwandte Accorde entweder ein farbloser (achromatischer) Accord stellt (wie die meisten der Vorbereitung bedürftigen diatonischen Septimen) und so den Widerstreit gleichsam neutralisirt (indifferenzirt), oder wenn ein chromatischer Accord (ein alterirtes Intervall) durch übertäubenden Reiz das an sich nicht Verträgliche beschwichtigt, oder endlich; wenn durch Täuschung eine unerwartete Wendung entsteht, welche das Ohr hinterher als regelmässig erkennen muss. Alle diese Fälle lassen sich bei Beurtheilung der Succession und der Querstände anwenden, um ihre Wirkung mit Sicherheit zu erklären. Bei der im ersten der vorigen Beispiele enthaltenen Folge von zwei grossen Terzen liegt das Befremdliche der Wirkung z. B. darin, dass man zwei verschiedene Tonleitern oder Tonarten zu hören glaubt, die nicht in rechter Verwandtschaft zu einander stehen. Wird nun aber, wie ich hier thue

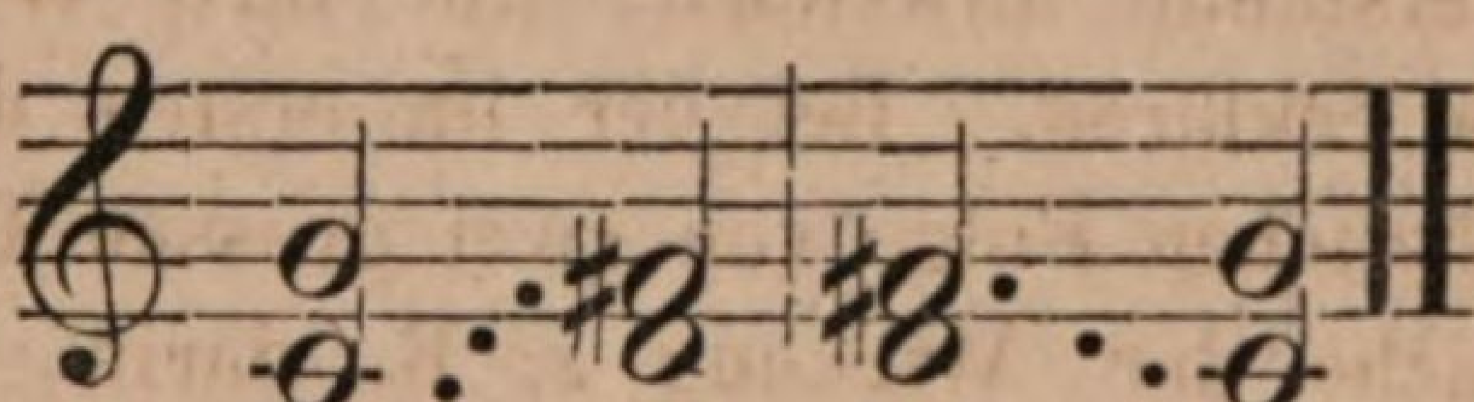


das *g* der Begleitung in *d* verwandelt, so erwacht das Gefühl von *C*-Dur, als nächst verwandt mit *F*, und die befremdliche, ja harte Wirkung ist aufgehoben. Wie consequent aber das musikalische Gehör urtheilt, kann man daraus ersehen, dass, wenn der *C*-Accord schon voraus-

gegangen ist, der Querstand in seiner ersten Form sogar verbleiben kann und das scharfe *h* nur als Leitton empfunden wird:



Und hier zeigt sich nun auch gleich die Ursache, warum der strenge Styl gestattet, zwei grosse Terzen in die Cadenz (Tonschluss, wovon in der Folge ausführlich die Rede seyn wird) zu setzen, denn das Gefühl der Tonleiter ist in solchem Falle schon vorhanden. Noch deutlicher tritt die ausschliessliche Wirkung der harmonischen Verwandtschaft in dem folgenden Querstande der übermässigen Quarte hervor, wenn man ihn in verschiedener Bewegung hört:



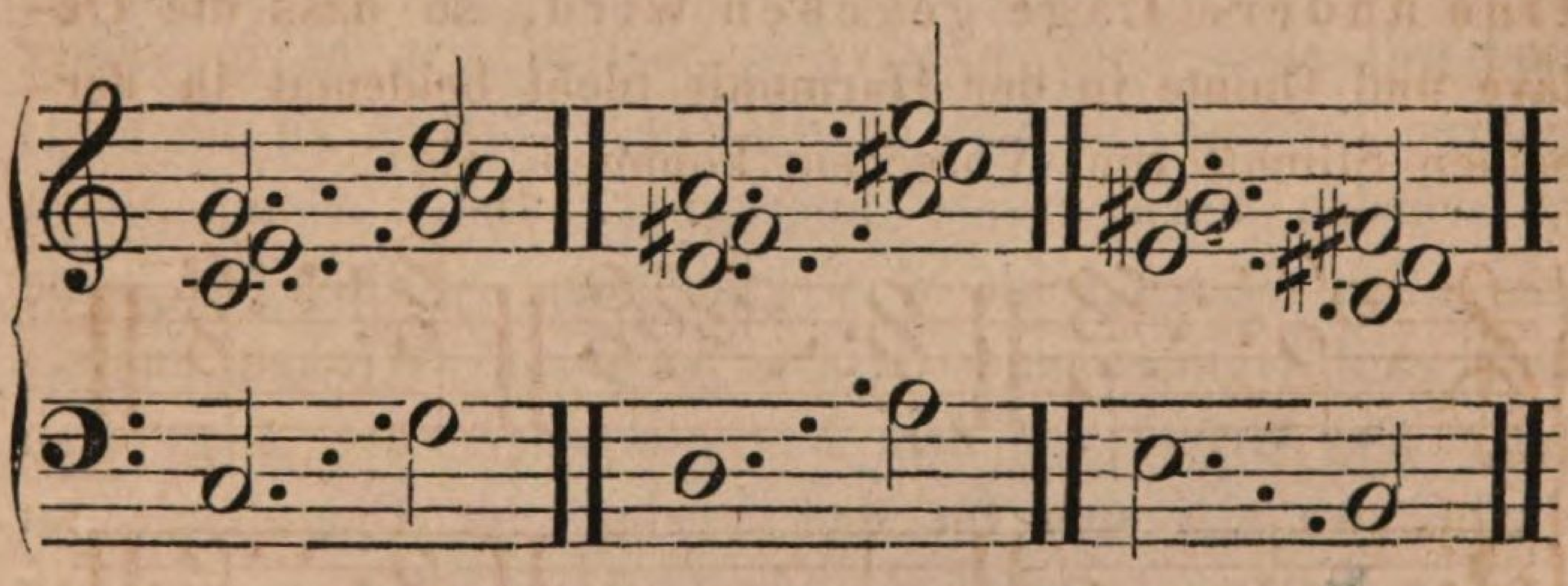
In aufsteigender Bewegung vernimmt das Gehör keinen Querstand; es ist der natürliche Gang von *C*- nach *G*-Dur; im Absteigen hingegen ist die Folge sehr befremdend, ja unangenehm. Betrachtet man die Terze *d-fis* als dem Grundaccorde von *D*-Dur entnommen, so kann der nicht verwandte Dreiklang von *C*-Dur nicht folgen; soll er zu *G*-Dur gehören, so vermisst man immer den Mittelaccord; ist aber der Accord von *G*-Dur schon vorausgegangen, so ist die Folge aus erschöpften Gründen gerechtfertigt, obgleich man sonst auf den Dreiklang der Dominante nicht gern den der vierten Stufe folgen lässt, eben weil so leicht das Gefühl entfernter Verwandtschaft dabei erregt wird. Bei einer Folge von Sexten kann man aber nicht sagen, dass gleichsam zwei verschiedene Tonleitern gehört würden, sondern blos etwas nicht Zusam-

menhängendes, etwas Unpassendes, Undeutliches, wovon man sich keine Rechenschaft abzulegen vermag, obgleich der Querstand an sich eine wirkliche unharmonische Relation ist. Im Sextenaccorde ist das Characteristische mehr oder weniger verwischt; eine darauf gegründete Harmonie kann bisweilen wohl das Edle und Ernste sehr gut ausdrücken, allein in einem Satze vorherrschend angewendet, wird sie dumpf, eintönig, und lässt sich zu allem Unfuge gebrauchen. — Bei regelmässiger und vollständiger Fortschreitung der Harmonie und Stimmen also sind für das Ohr keine Querstände vorhanden, eben deshalb nun aber hat man sich bei einer blos zweistimmigen Harmonie sehr vor ihnen zu hüten, denn hier sind die Accorde unvollständig und nicht immer jene Töne vorhanden, welche den Gang der Harmonie klar machen. Für den Generalbassspieler ist dieses zu wissen von grösster Wichtigkeit, indem es bei seiner unvollständig harmonischen Begleitung nur darauf ankommt, welche Töne er aus den Accorden wählt, um entweder wirklich fehlerhafte oder auch nur scheinbar fehlerhafte Querstände zu machen, da die Erläuterung der Relation erst in der vollständigen Harmonie gefunden werden kann. Ich möchte rathen, sich so viel als nur möglich in allen Fällen und Arten des Generalbassspiels vor Querständen sicher zu stellen, denn wo das Erlaubte so sehr als hier mit Unerlaubtem untermischt und nah begränzt ist, kann nur auch durch Entsagung des Esteren eine völlige Bürgschaft vor Letzterem gegeben werden.

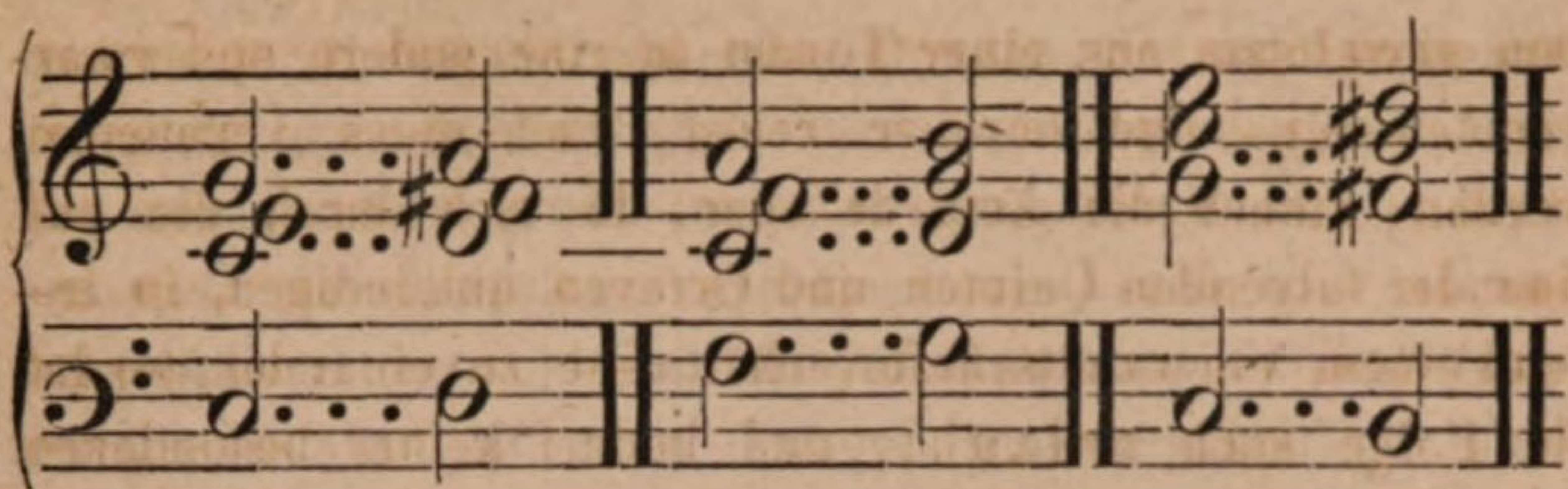
Ein dritter grosser Fehler in der Harmonie ist die sogenannte Quinten- und Octavenfolge. Sehen wir zurück auf die bei früheren Betrachtungen gemachten Erfahrungen, so bedarf es gar keines besonderen Beweises, dass die Quinte nächst der Prime und Octave das wichtigste Intervall in der ganzen musikalischen Harmonie ist. Kein anderes wird so oft gebraucht, und kein anderes

tritt so sehr entschieden und gewissermassen herrschend in dieser auf; und dennoch ist kein anderes auch so vielen und grossen beschränkenden Bedingungen unterworfen als eben diese Quinte. Doch wird die Sache oft viel schlimmer gemacht und ernster genommen, als sie genommen werden sollte und an und für sich auch ist. Eine Quinten- und Octavenfolge besteht darin, dass zwei Stimmen gleichmässig in Quinten oder Octaven mit einander fortschreiten. Eine solche Folge, hat man nun schon von Alters her hundert und wieder hundert mal behauptet, sey dem gesunden Gehöre unausstehlich, und die Theorie setzte daher als allgemeine Regel fest: zwei reine Quinten wie zwei Octaven dürfen nicht unmittelbar nach einander in gerader Bewegung in einerlei Stimmen gehört werden. Jede Quinten- und Octavenfolge ward verpönt, und das Gesetz hat lange, sehr lange gegolten und gilt auch noch jetzt, aber hätten wir es in seiner ganzen Strenge, so wie es dasteht, wörtlich zu nehmen, so würden auch unsere anerkannt bessten Componisten aus allen Zeiten schlecht wegkommen, wollten wir eine Jagd auf Quinten und Octaven in ihren Werken anstellen. Der Grund von dem Verbote jener Folge liegt eben darin, wo wir den für das Verbot der Querstände zu suchen hatten: in der Aneinanderreihung zweier nicht mit einander verwandter Accorde. Durch kein Intervall nämlich wird so bestimmt und klar die Art und der Charakter einer Harmonie, ihr inneres wie äusseres Verhältniss, ausgesprochen und angekündigt, als durch die Quinte und Octave; folgen nun zwei Quinten oder Octaven, oder Quinten und Octaven, auf einander, die uns zwei Dreiklänge oder Accorde zu hören geben, die nicht in irgend einer harmonischen Verwandtschaft zu einander stehen, so ist eine solche Folge unbedingt falsch, weil sie ohne Vermittelung uns gleich-

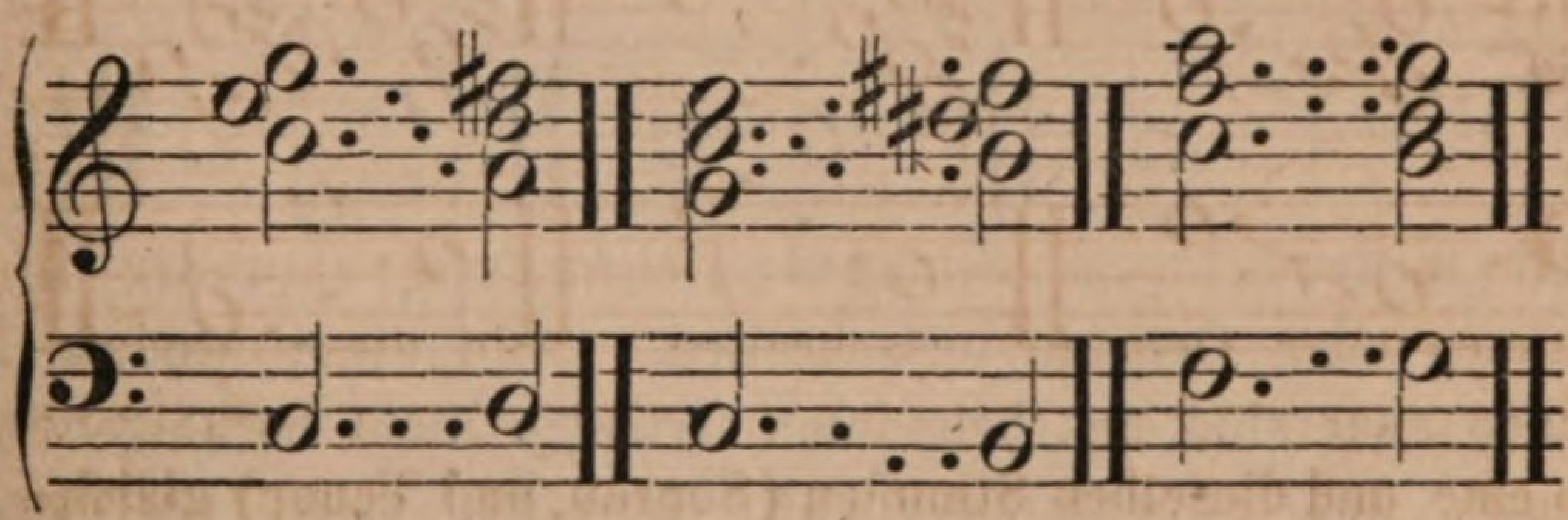
sam gewaltsam aus einer Tonart in eine andere und zwar fremde, hin- und herüber reisst, und muss vermieden werden; stehen die Accorde aber, die sich durch die auf einander folgenden Quinten und Octaven ankündigen, in irgend einem Verwandtschaftsverhältnisse zu einander, so ist die Folge auch erlaubt, und bedarf keiner besonderen Vermittelung, da hier eine Gleichartigkeit in der Wirkung statt findet. Worin die Verwandtschaft zweier Accorde unter einander besteht, wissen wir, und so können wir, diesen Satz festgehalten, auch niemals irren in der Beurtheilung von falschen und erlaubten Quinten- und Octavenfolgen (Parallelen). Solche Folgen oder Parallelen entstehen also zunächst, wenn die Quinten und Octaven in der Harmonie um eben so viele Stufen steigen oder fallen als der Bass selbst. Das ist z. B. der Fall in folgenden Dreiklängen:



wo eine und dieselben Stimmen (Sopran und Tenor) gleichmässig mit dem Basse in Octaven und Quinten fortschreiten; gleichwohl kann man eigentlich nicht sagen, dass in diesen Accorden eine falsche Quinten- und Octavenfolge statt findet, da die Accorde, von denen der zweite immer der Dominantenaccord des ersteren ist, in einem sehr nahen Verwandtschaftsverhältnisse zu einander stehen, und somit kein gewaltsamer Schritt aus einer Tonart in eine andere dabei sich kund giebt. Anders verhält es sich mit folgenden Accordfolgen:

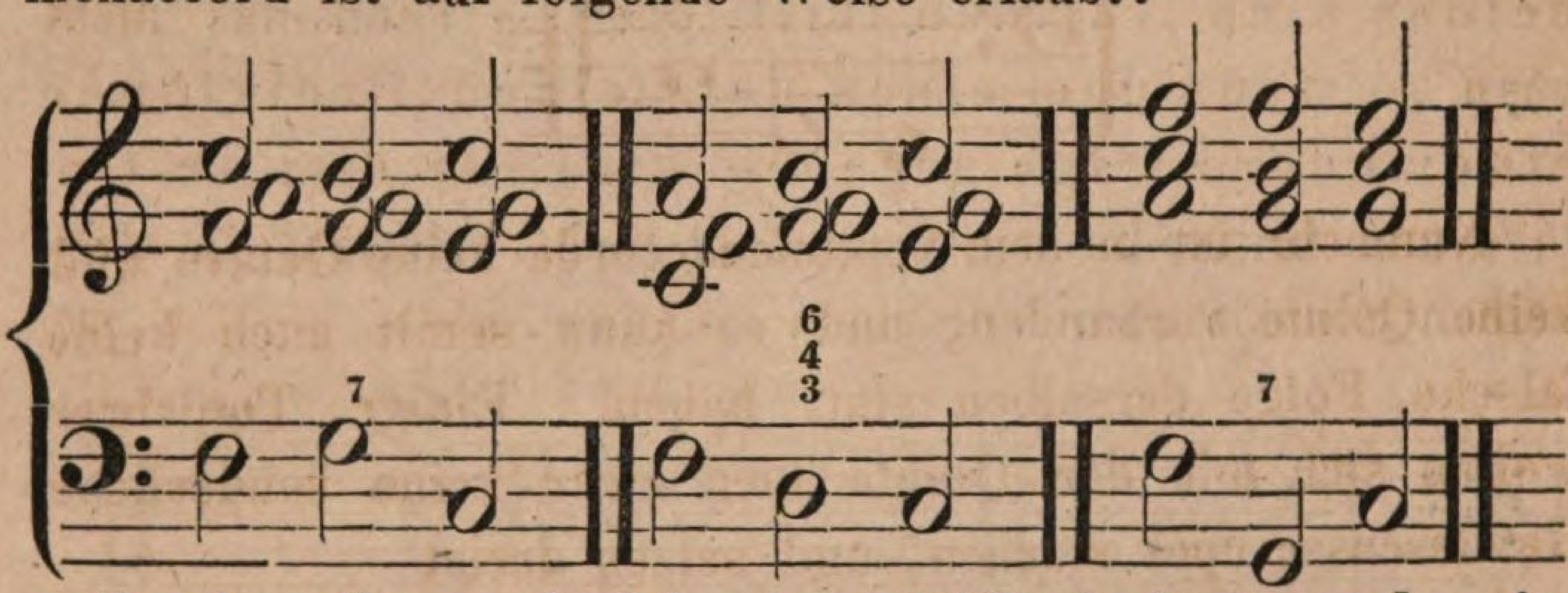


in denen wirklich falsche Quinten- und Octavenfolgen vorkommen, da immer eine und die andere Stimme mit dem Basse gleichmässig (eine Stufe auf- oder abwärts) in Quinten und Octaven fortschreitet, und die aufeinander folgenden Accorde in gar keiner harmonischen Verwandtschaft zu einander stehen. Vermieden wird nun eine solche fehlerhafte Folge natürlich sogleich dadurch, wenn ein dritter vermittelnder Accord zwischen die beiden sich fremden tritt, oder — kann das nicht seyn — wenn dem einen der beiden Dreiklänge eine andere Lage gegeben wird, so dass die Octave und Quinte in der Harmonie nicht beidemal in derselben Stimme zum Vorschein kommen, als:



wo nicht mehr Octav zu Octav und Quinte zu Quinte in einer Stimme fortschreitet, sondern, wie aus den Puncten deutlich zu ersehen ist, die Octaven und Quinten in ganz verschiedenen Stimmen sich einander gegenüberstehen. Der Generalbassspieler, zumal wenn ihm noch die nöthige Gewandtheit und fertige Kenntniss des harmonischen Satzes abgeht, thut daher immer wohl, wenn er so viel als nur möglich verhütet, dass in seiner Begleitung zwei Dreiklänge in ganz gleicher Lage auf einander folgen, ausser

dieselben sind sehr nahe mit einander verwandt, sonst entsteht fast jedesmal eine fehlerhafte Quinten- und Octavenfolge. — In Verbindung mit dem *Hauptseptimenaccorde* wird das Fortschreitungsverhältniss von Quintenparallelen ein ganz anderes als bei blossen Dreiklängen, denn die hinzugetretene Septime zieht die Aufmerksamkeit der Hörer vor allen Dingen auf sich und macht den angeschlagenen Accord zu einem Leitaccord in einen andern. Er kann also nicht als selbstständig, als in sich ruhend, sondern nur in Verbindung mit einem *folgenden* gedacht werden, und finden daher zwischen ihm und dem *vorausgehenden* Accorde Quinten- und Octaven statt, so sind diese unter keiner Bedingung zu entschuldigen. Der Fortschritt aus *F* nach *G* z. B. durch diesen Septimenaccord ist auf folgende Weise erlaubt:



weil nirgends zwei Stimmen gleichmässig entweder in Quinten oder Octaven fortschreiten. Alle diese Modulationen aber sind aus bekannten Gründen nicht beruhigend genug, und es kann der Fall eintreten, dass, um der wahren Beruhigung und Befriedigung des Schlusses willen, der Uebergang folgendermassen geschehen muss, d. h. der Melodie und dem Basse nach:



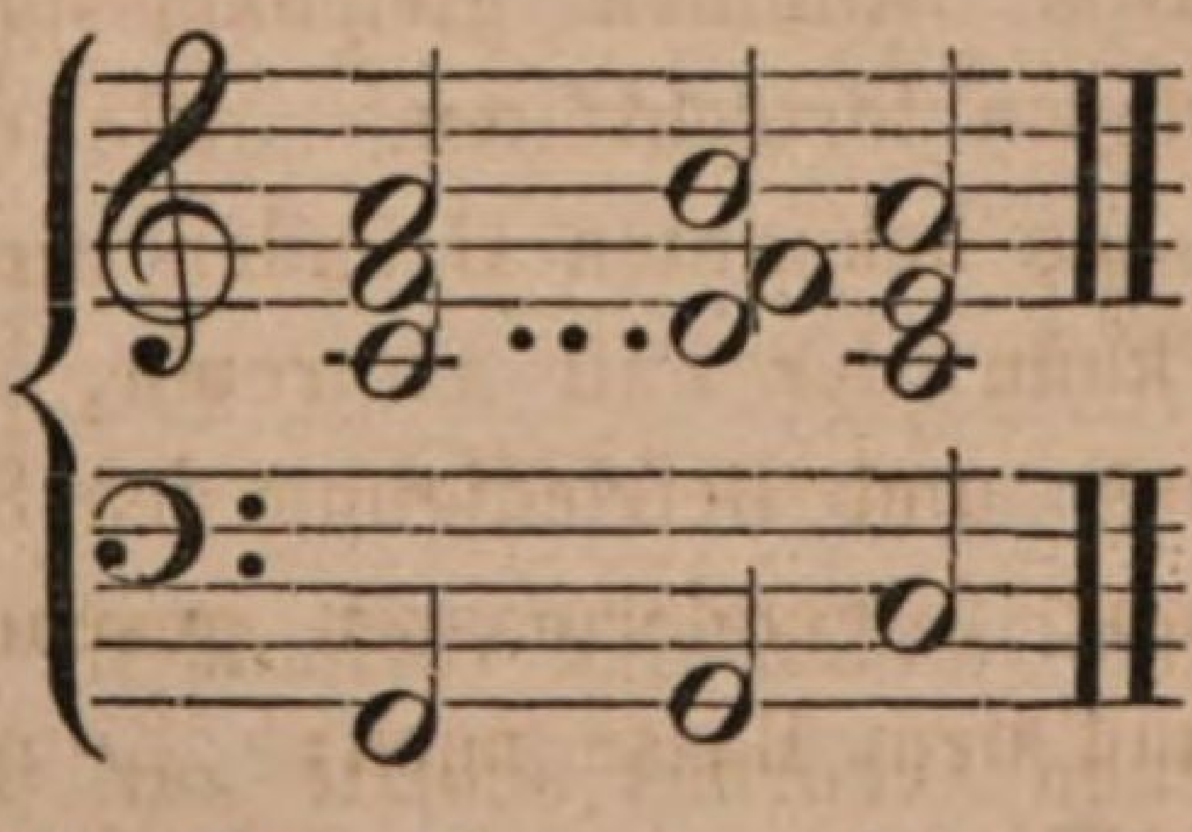
Dann aber entstehen unvermeidlich falsche Quinten und Octaven, die schlechterdings vermieden werden müssen und dies geschieht dadurch:

1) dass man, um die Octav zu vermeiden, diese weglässt und an ihre Stelle die Septime setzt, und
2) dass man, um die Quinte zu vermeiden, diese ebenfalls weglässt und statt ihrer im vollen vierstimmigen Satze die Terz verdoppelt.

Statt jener Folge, in welcher Octaven und Quinten zum Vorschein kommen, setzen wir also:



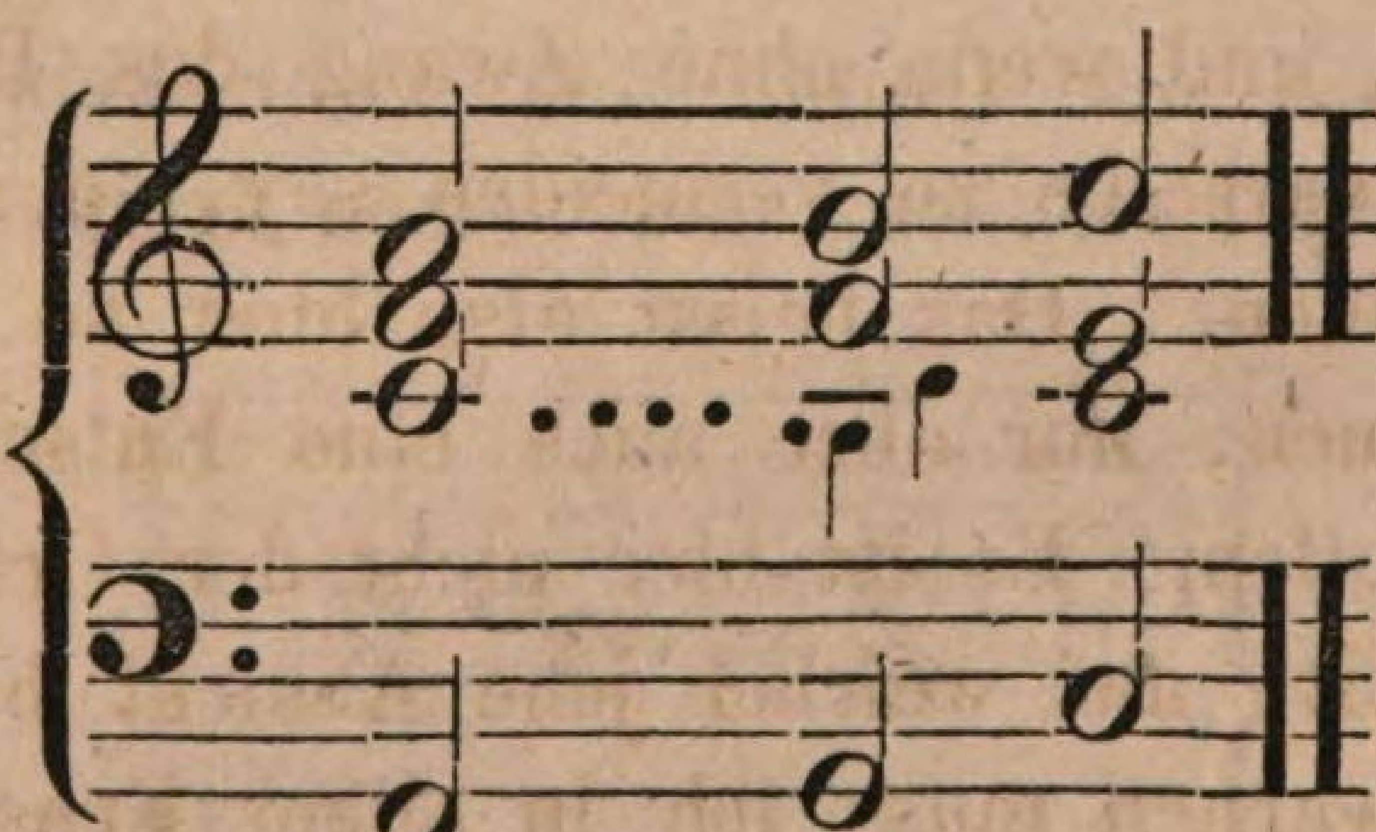
Nunmehr ist in dem Septimenaccorde keine Octave und keine Quinte vorhanden, und es kann somit auch keine falsche Folge derselben statt haben. Einige Tonlehrer wollen sich mit der Quinte hier zwar keine sonderliche Gewissensscrupel machen, und setzen dreist



Ja im vollstimmigen Satze, meinen sie, brauche man es sogar mit der Octave nicht so sehr genau zu nehmen, wenn die Septime gleichwohl neben derselben im Accorde vorhanden sey, und könne ohne Weiteres schreiben und greifen:

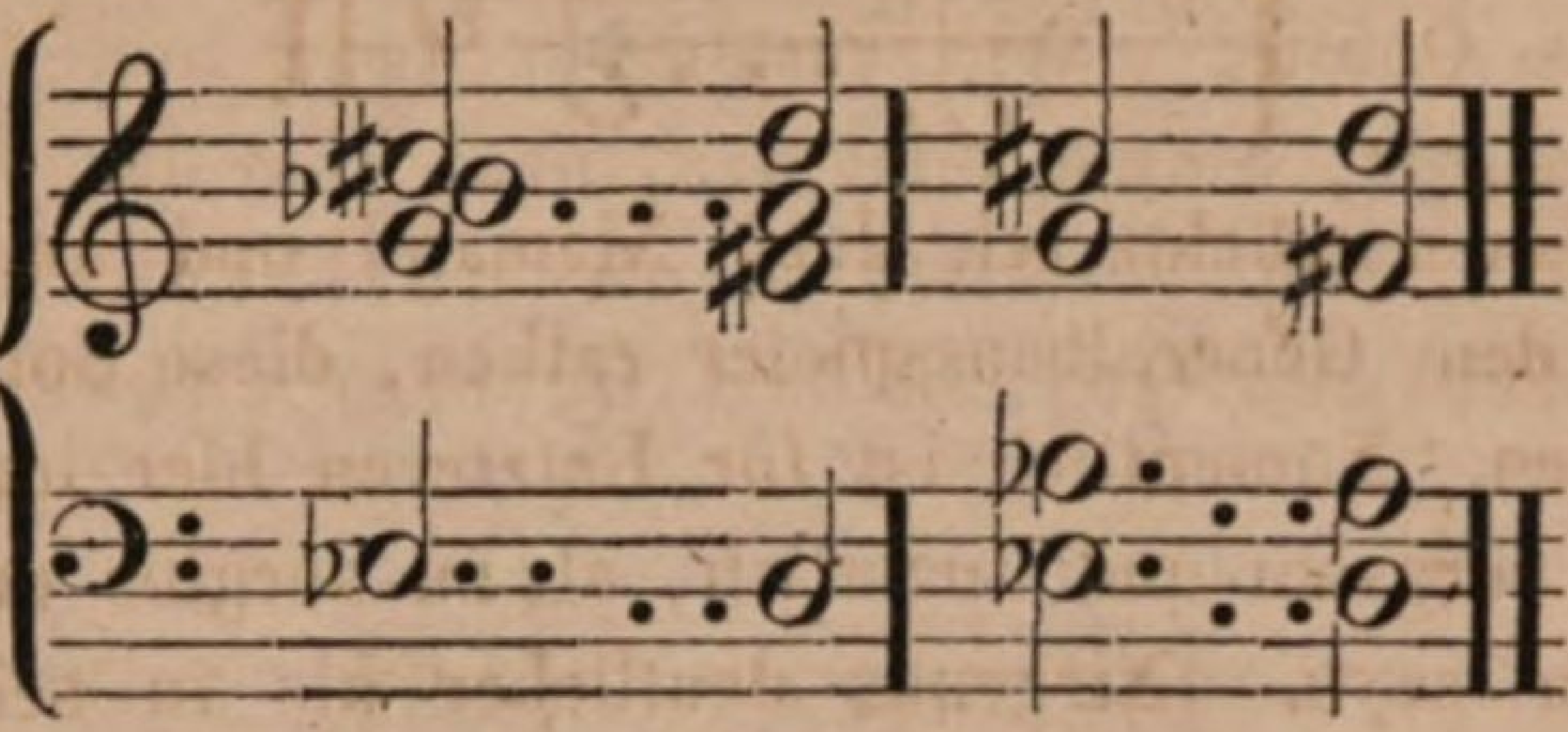


Indessen möchte ich doch Niemand und am allerwenigsten dem Generalbassspieler rathen, diese Sorglosigkeit zu theilen. Namentlich ist für Letzteren hier immer besser, zu sorgsam und ängstlich, als zu sorglos und leichtfertig zu seyn. Nirgends deutlicher als in seinem Accompagnement klingen die Quinten und Octaven durch, und einmal angeschlagen lässt sich nichts Verfehltes mehr gutmachen. Der Generalbassspieler erlaube sich weder das Eine noch das Andere, weder eine Quinte noch eine Octave; soll erstere als Vollstimmigkeit durchaus gehört werden, so kann man dies ja leicht durch einen Nachschlag bewirken, indem man jener verdoppelten Terz, durch welche die falsche Folge vermiedenist, d ie Quinte noch einmal nachfolgen lässt, wie hier:



Jetzt ist keine Quintenfolge vorhanden, denn die Quinte des angeschlagenen Accordes schritt zur Terz hinab, und doch wird im Accorde selbst noch die Quinte gehört. — Alle übrigen Modulationsaccorde, als Nonenaccord etc., sind bekanntlich nichts weiter als um ein oder mehre Intervalle verstärkte Septimenaccorde, und es hat daher hinsichtlich der Quinten- und Octavenfolge bei ihnen dieselbe

Bewandniss als mit diesem, dem so eben betrachteten Septimenaccorde. Nur der sogenannte grosse oder übermässige Sextenaccord macht noch auf manche Eigenthümlichkeiten hier Anspruch, und die Quintenfolgen liegen bei ihm fast unbemerkt auf der Hand, z. B.

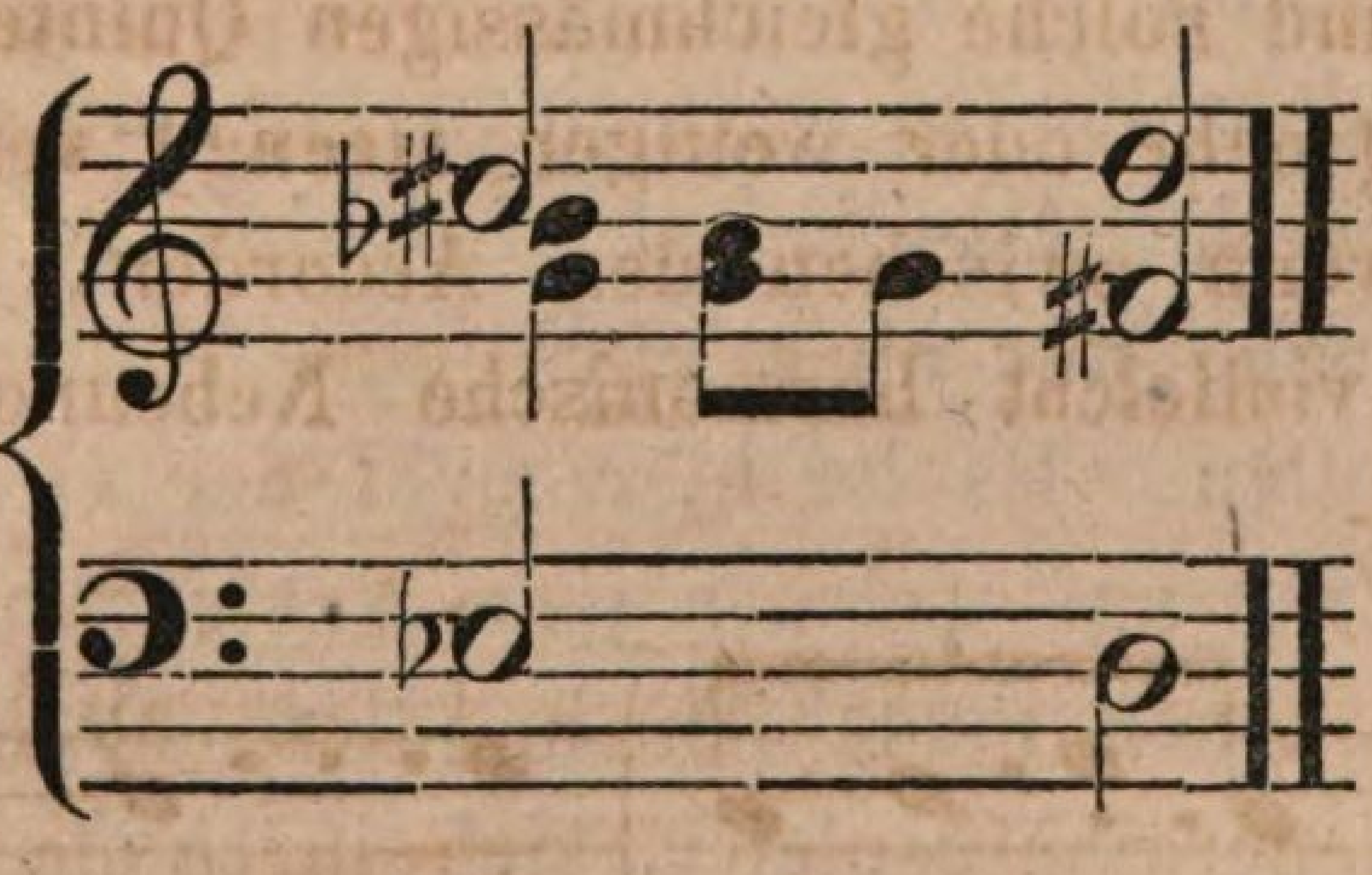


Freilich sind auch bei diesem Accorde einige Tonlehrer der Meinung, sich aus der Quintenfolge nicht Viel machen zu brauchen, da dieselbe hier fast gar nicht bemerkt, vielmehr durch die beiden Dissonanzen der Sexte und Quinte zu einander weit übertönt würden, d. h. hinsichtlich der Aufmerksamheit, die bei dem Hörer durch den Accord erregt wird. Indessen geben Alle, welche solcher Ansicht huldigen, doch selbst auch zu, dass nur die Nothwendigkeit einen solchen Quintenschritt entschuldigen könne, und wenn ohne Zwang des Rhythmus und der Melodie derselbe zu vermeiden sey, so solle man ihn lieber vermeiden. Das heisst also blos so viel als: die Sünde bekennen, nur aber auch eine Entschuldigung für sie haben wollen. Es ist hier nicht der Ort, die völlige Grundlosigkeit, auf welcher jene Ansicht beruht, darzuthun; doch warnen muss ich in allem Ernste, und vorzüglich den Generalbassspieler, sich durch sie nicht bethören und zu Fehlern verleiten zu lassen, die oft von den unerwartet nachtheiligsten Folgen seyn können. Auch bei diesem Sextenaccorde, darf keine Quintenfolge statt haben, und der Fälle, wo sie nicht vermieden werden könnte, giebt es sicher sehr wenige; mir ist, so viel ich mich erinnere, noch keiner vorgekommen. Auch lässt sich mit

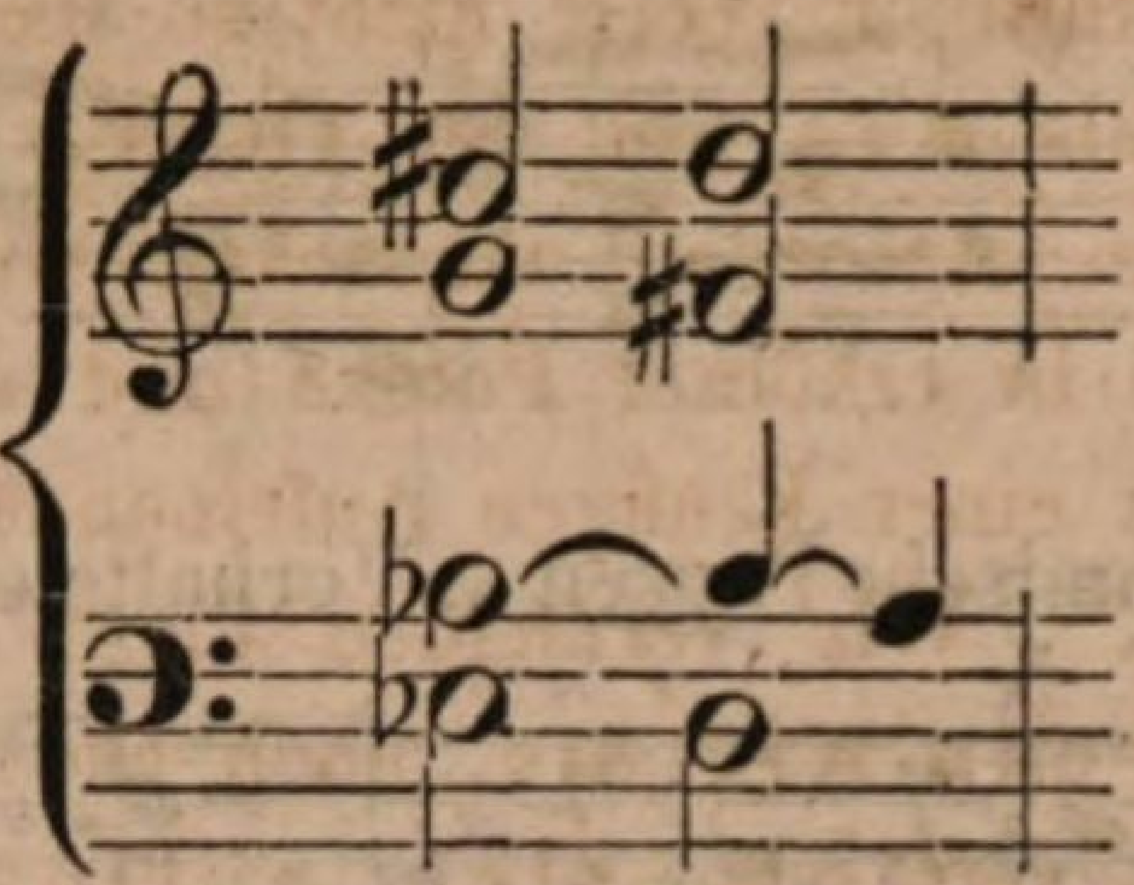
der Quinte vernünftiger Weise nicht so frei und leichtfertig umspringen als etwa mit der Octav, die hundertmal für einmal in den Accorden angesehen werden kann als die blosse Prime in erhöhter Potenz und daher weit seltener das Ohr in einer häufigen Aufeinanderfolge beleidigt denn die Quinte. Wir vermeiden diese nun bei jenem Sextenaccorde, wenn wir sie, noch ehe der Sextenaccord seine Zeit verlässt, sich auflösen und zur übermässigen Quinte hinabsteigen lassen:



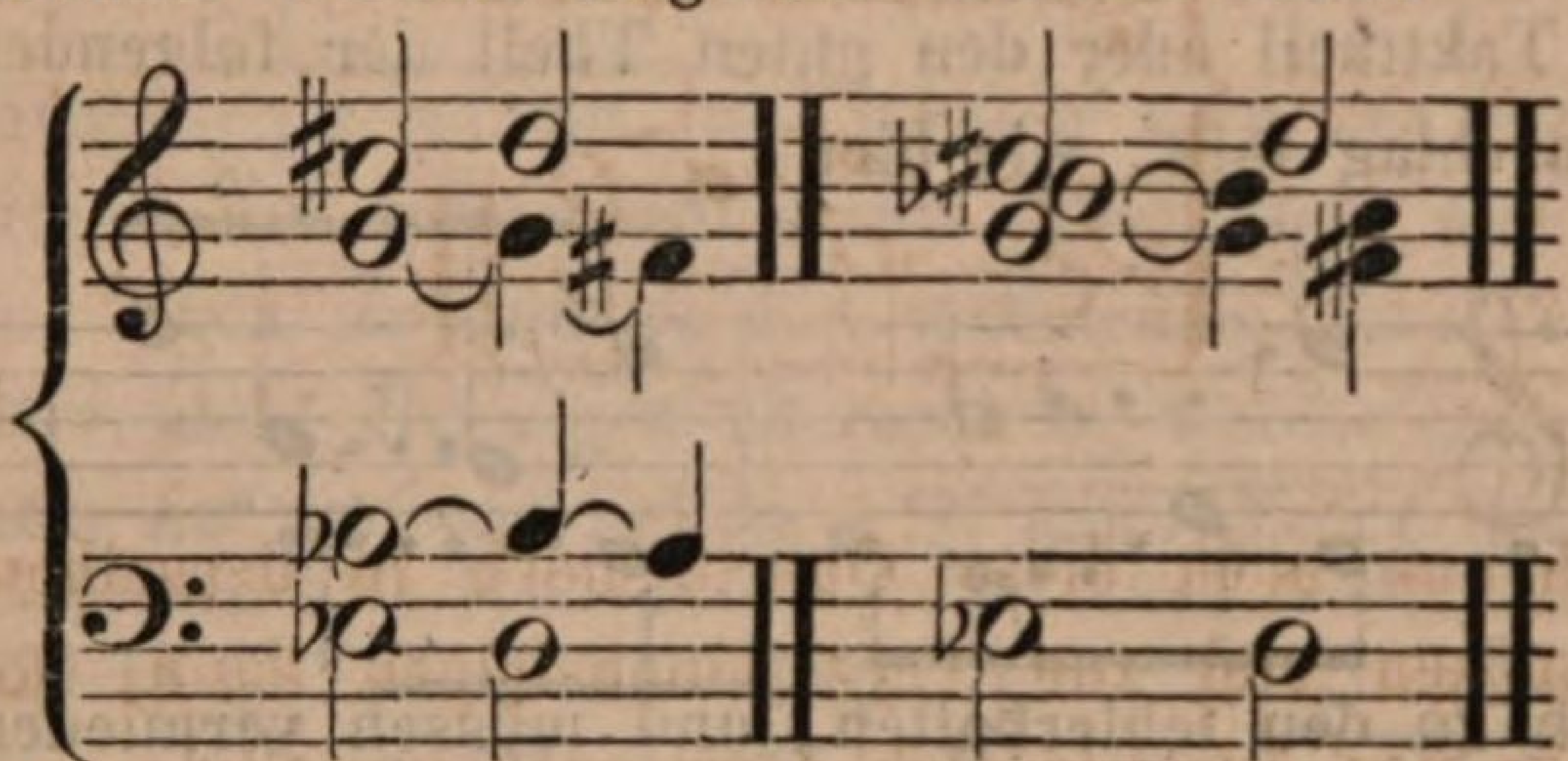
wornach nun auch diese Quarte noch in derselben Zeit sich auflösen und zur Terz hinabsteigen kann, so dass die Folge der Accorde sich dermassen gestaltet:



J. Haydn pflegt in seinen Werken die Quintenfolge bei der Modulation durch diesen Sextenaccord auch dadurch zu vermeiden, dass er die Quinte desselben über dem Basse des folgenden Dreiklangs noch einige Zeit liegen und hier, als Vorhalt vor der Quinte, zur dissonirenden Sexte werden lässt:



wobei dann aber zur Milderung der Grösse der Dissonanz, welche zwischen der Terz und Sexte (gegen einander eine übermässige Quinte oder verminderte Quarte) entsteht, auch die in der Terz vorbereitete Quarte noch als dissonirender Vorhalt eingeführt werden kann:



Auch nicht blos wenn sie unmittelbar auf einander folgen, sind solche gleichmässigen Quinten- und Octavenschritte (mehr oder weniger streng) verboten, sondern auch, wenn zwischen den Accorden, in denen sie vorkommen, vielleicht harmonische Nebennoten (Nebenharmonien) —



oder sogenannte Hülfs- oder durchgehende Noten, seyen dieselben nun unaccentuirt oder accentuirt —



auch kurze rhythmische Pausen u. Vorhalte eingeschaltet sind



Und selbst solche Octaven und Quinten, von denen die eine nur nachschlagend ist, die andere hingegen auf den, guten Takttheil oder den guten Theil der folgenden Note den Anschlag fällt, wie hier



gehören zu den fehlerhaften, und müssen vermieden werden, was zudem sehr leicht geschehen kann. In geschwinder Bewegung sind allerdings die durch das *Zergliedern* (Brechen) der Accorde entstehenden Octaven und Quinten, als



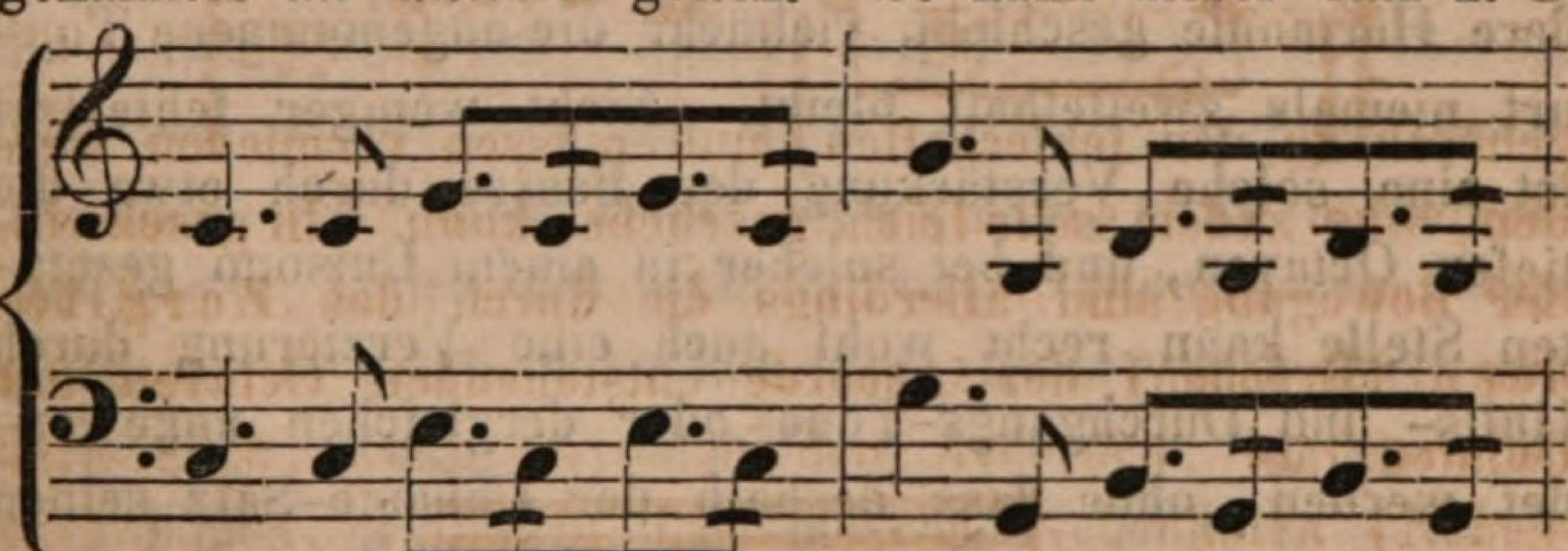
weniger bemerkbar, und werden alsdann auch von einigen Tonlehrern für erlaubt erklärt, vorausgesetzt, dass der Satz an und für sich völlig rein und richtig ist, wenn man die *nach* einander folgenden Intervalle der dabei zum Grunde liegenden Accorde *zugleich* angiebt, als das so eben angeführte Beispiel:



Octaven und Quinten, die insgesammt blos anschlagend sind, oder die auf lauter sogenannte Taktglieder fallen etc. wie in diesen Takten:



sind durchgängig erlaubt, und werden auch von den sonst strengsten und gewissenhaftesten Tonsetzern nicht vermieden. Eben so sind zu den verbotenen Octaven insbesondere nicht diejenigen zu rechnen, welche als ein sogenanntes *all' unisono* gelten. So kann dieser Satz z. B.



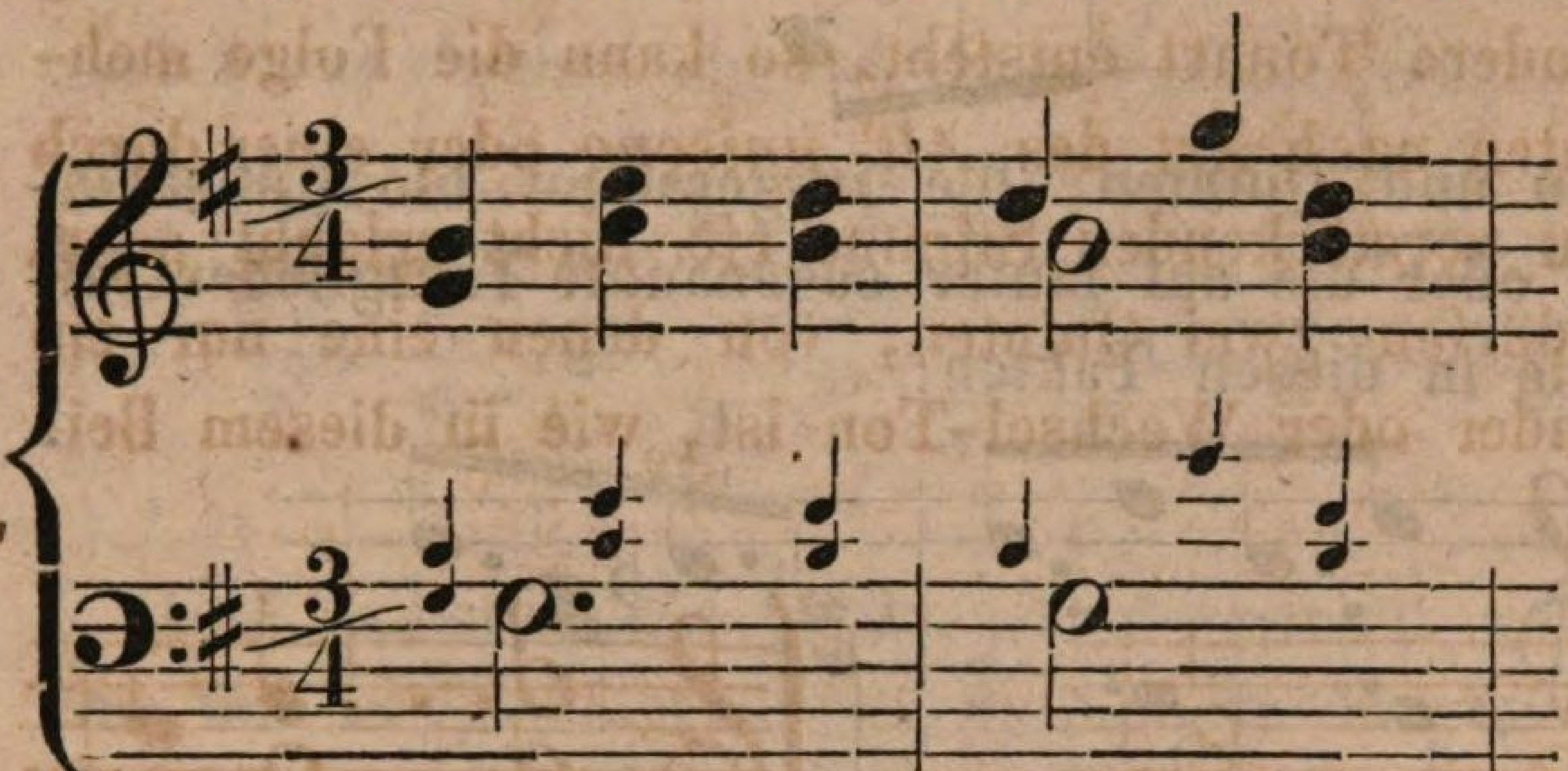
u. s. w. oder dieser:



u. s. w.

nicht für einen verbotenen oder unerlaubten angesehen

werden, weil die Stimmen in Octaven miteinander fortgehen; es ist nur ein Unisono. Hiernächst gehören auch diejenigen Octaven, wodurch der Tonsetzer die Melodie oder irgend eine Stimme blos verstärkt, als:



u. s. w.

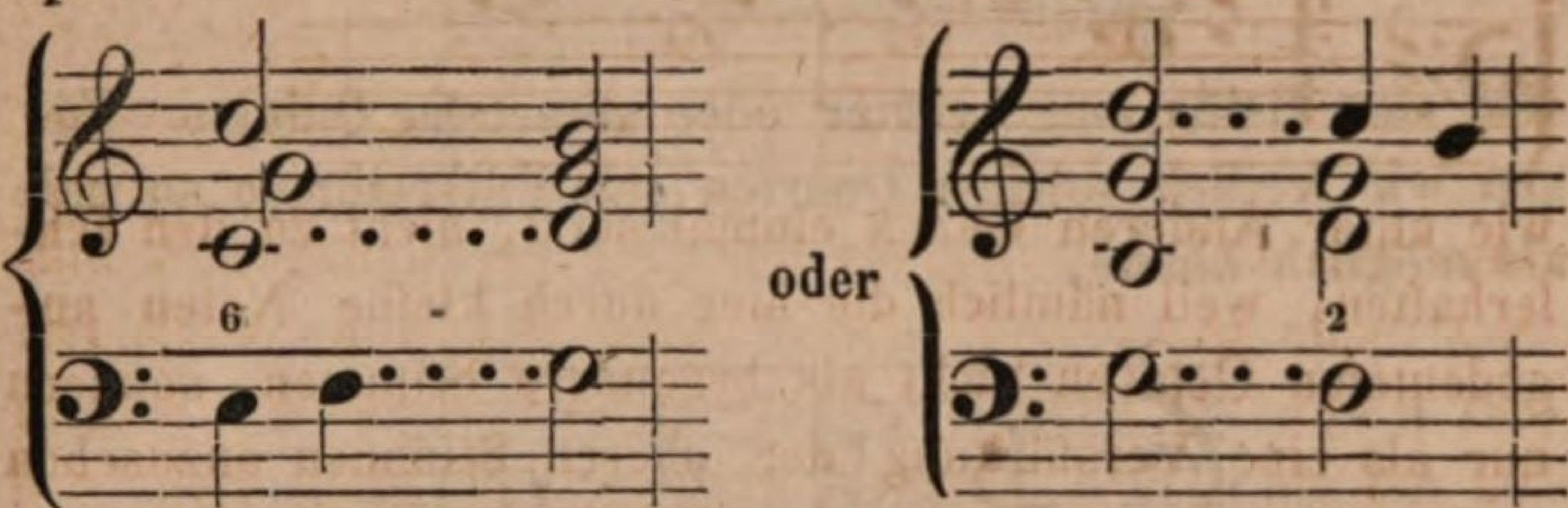
wie unter Anderen Graun einmal setzt, nicht zu den fehlerhaften, weil nämlich die hier durch kleine Noten angedeuteten Octaven nicht als besondere Stimmen, sondern nur als eine Verstärkung der oberen Stimmen anzusehen sind, mit anderen Worten: weil kein Schritt in eine andere Harmonie geschieht, vielmehr die angenommene Tonart niemals zweifelhaft bleibt. Nicht weniger fehlerfrei ist eine solche Verstärkung des Basses durch etwa die tiefen Octaven, und bei solcher in einem Unisono gesetzten Stelle kann recht wohl auch eine Verzierung durch Hülfs- und Durchgangs-Töne oder dergleichen angewendet werden, ohne dass deshalb der Unisono-Satz seinen fehlerfreien Charakter verlöre:



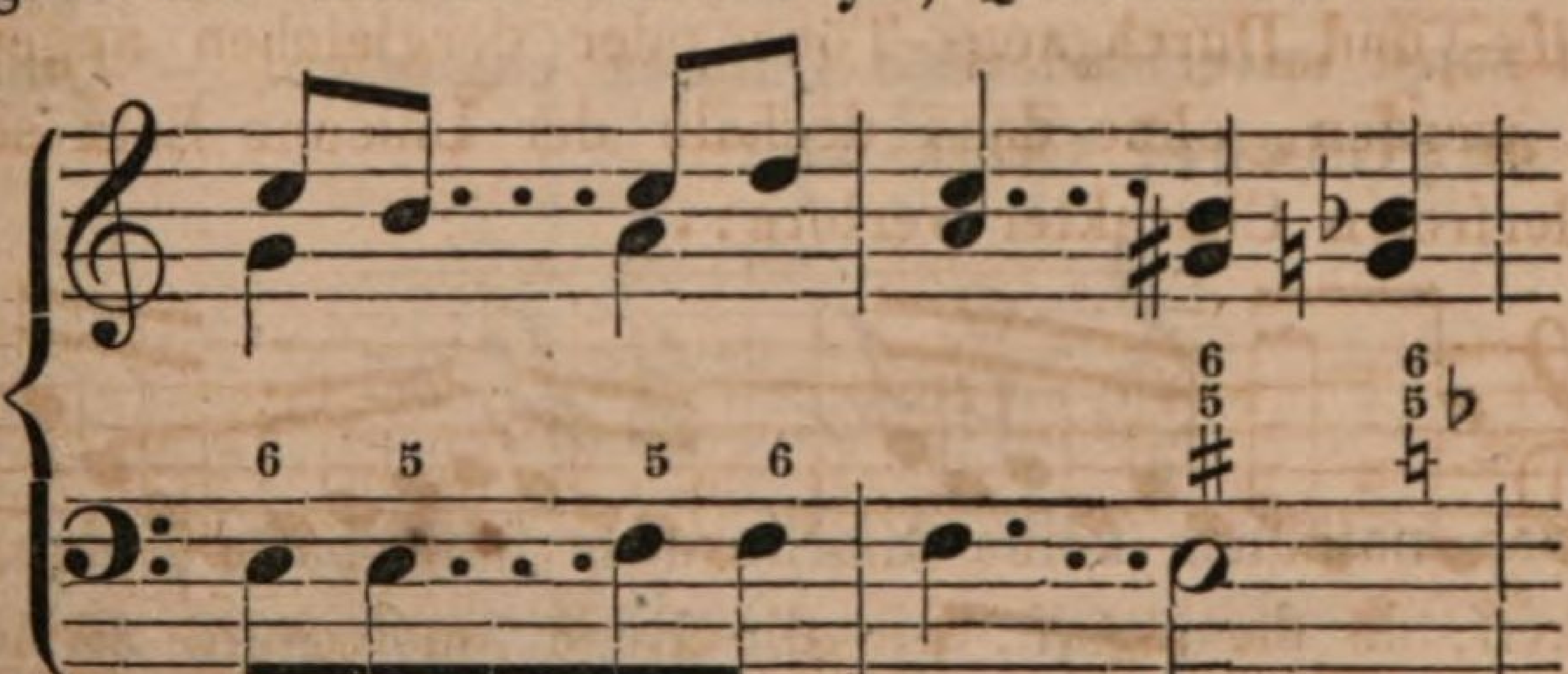
u. s. w.

dies Alles gilt jedoch nur von Octaven, durch welche für sich noch keine besondere Tonart angekündigt wird; da

jeder **Quinte** hingegen auch eine andere Grundharmonie, z. B. bei *c—g* der Accord *C*, bei *d—a* der Accord *D* etc., fühlbar wird, und folglich durch sie unverhinderlich eine harmonische Fortschreitung, d. h. eine Fortschreitung in eine andere Tonart entsteht, so kann die Folge mehrerer Quinten nach Art des *All' unisono* oder einer durch Octaven zu verstärkenden Stimme etc. nicht erlaubt seyn. Indessen dürfen zwei Quinten, von denen eine nur ein durchgehender oder Wechsel-Ton ist, wie in diesem Beispiele:

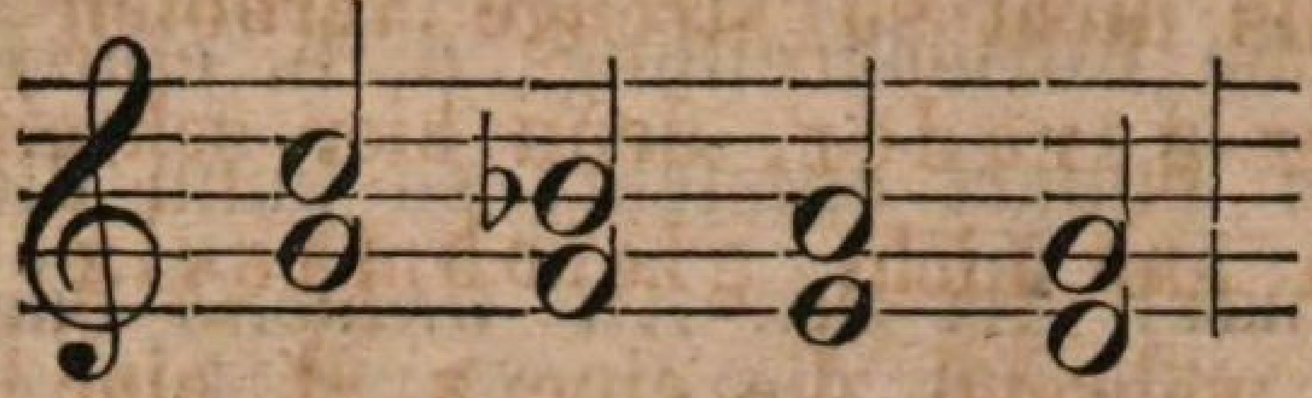


im Falle der Noth, und besonders bei etwas geschwinder Bewegung, wohl auf einander folgen, obschon der strenge Harmoniker sie auch hier nicht gestattet, und der Generalbassist vor Allem immer besser thut, wenn er sie auch auf solche Weise sich nicht erlaubt. Unter keiner Bedingung möchte ihm zu rathen seyn, Quinten wie diese

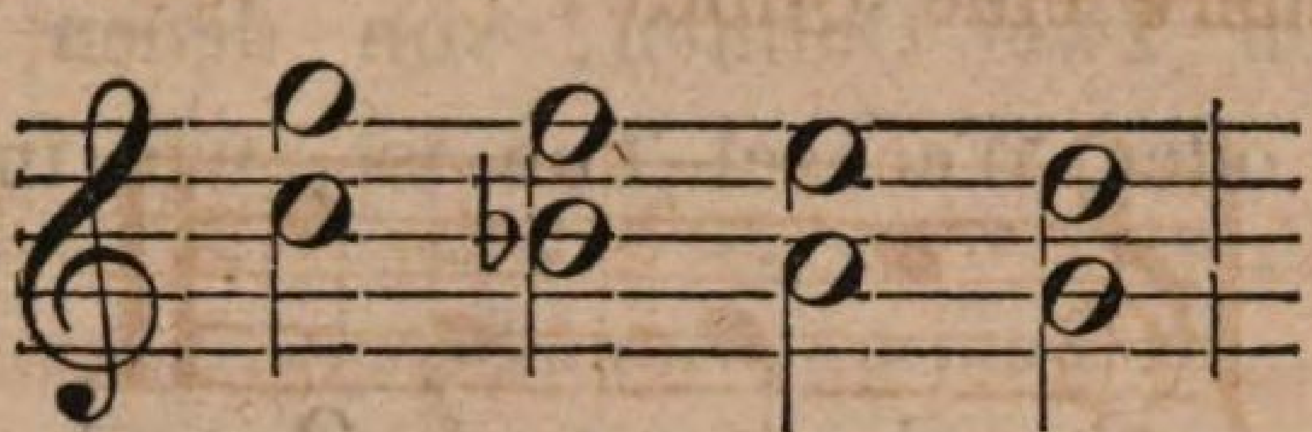


zu spielen, besonders in Aussenstimmen, wenn gleich manche Tonsetzer gar keinen Anstand nehmen, sich dergleichen Folgen zu bedienen. Auch mehrere unmittelbar nach einander folgende **Quarten** bringen eine ziemlich schlechte, oder meistens doch keine angenehme Wirkung,

namentlich in der Begleitung eines Generalbassspieles hervor, da sie im Grunde nur als umgekehrte oder versetzte Quinten anzusehen sind. Diese Folge



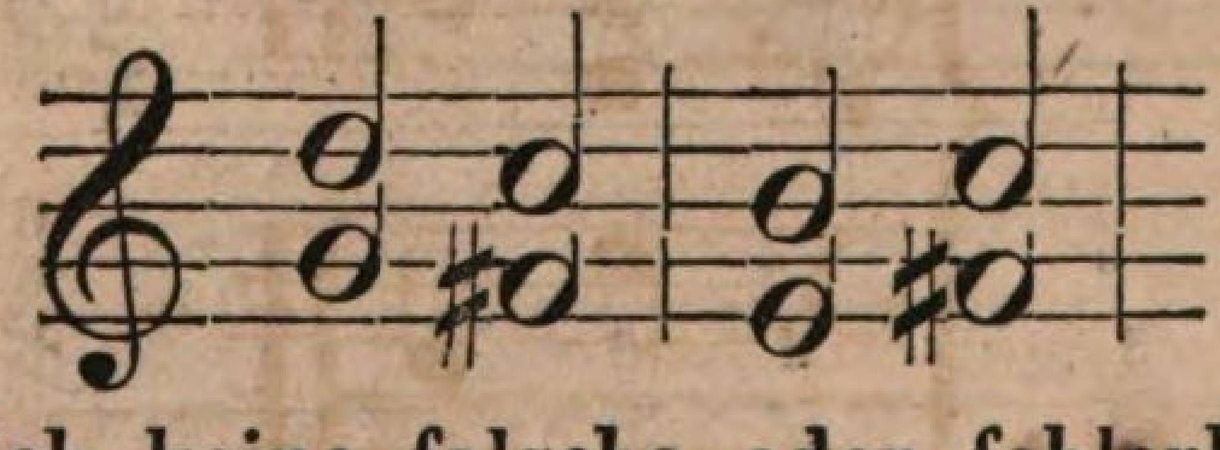
ist umgekehrt diese



also eine Reihe umgekehrter oder versetzter Quinten. Fügen wir freilich solchen Quarten eine Unterstimme so nah als möglich hinzu

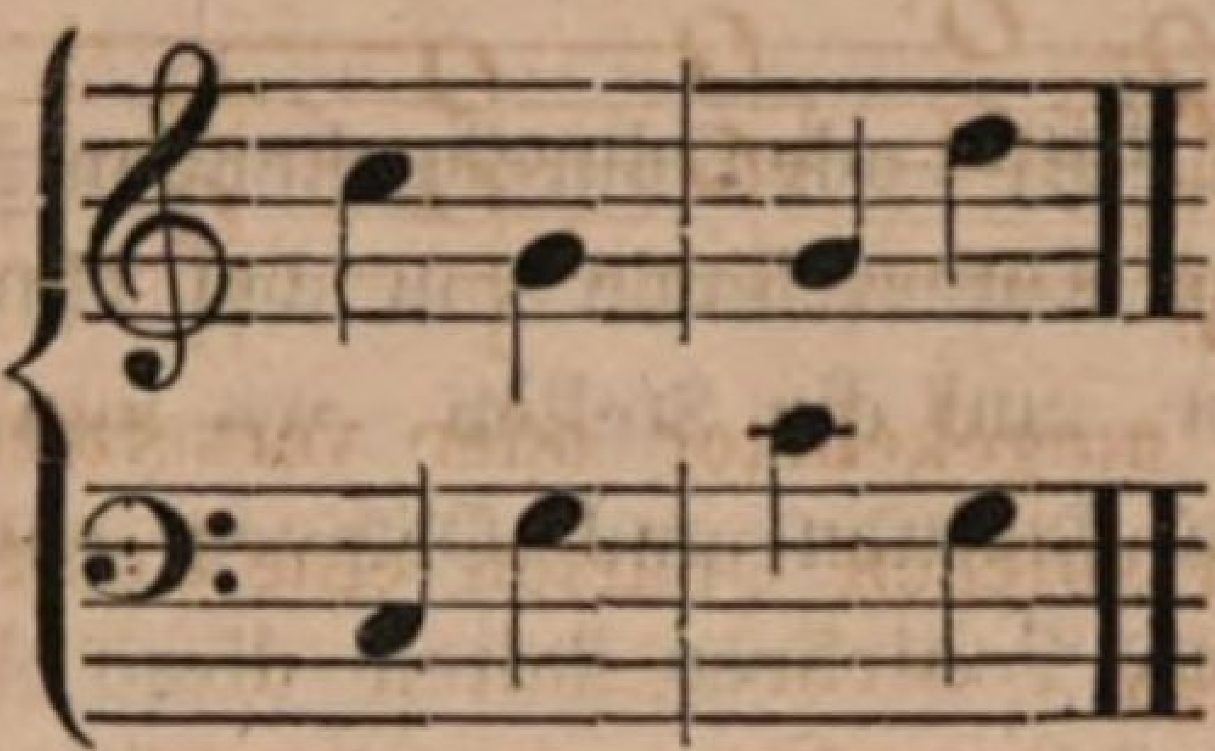


so werden sie gewissermassen gedeckt, tritt ihr Charakter als umgekehrte Quinten nicht so deutlich hervor, und sie dürfen ohne Bedenken statt haben; nur lässt sich ein solcher Satz dann niemals in weiter Harmonie spielen, weil sonst unverhinderlich Quinten entstehen. — Quinten von *ungleicher* Grösse als:



können natürlich keine falsche oder fehlerhafte Folge bewirken, da diese nur, wie die Regel auch sagt, zwischen *reinen* Quinten, wenn die Stimmen in *reinen* Quinten mit einander fortschreiten, entsteht und statt hat. Dem völlig analog bilden auch zwei Octaven von ungleicher Grösse, die zudem nur selten und blos im Durchgang vorkommen können, keine falsche Folge, denn die Regel

sagt, nur wenn verschiedene Stimmen gleichmässig in reinen Octaven fortschreiten, entsteht eine solche. — Octaven und Quinten in entgegengesetzter Bewegung können ebenfalls nicht so strenge verboten seyn, als in gleicher oder gerader, denn hier schreiten die Stimmen eigentlich gar nicht gleichmässig mit einander fort, sondern während die eine z. B. eine Quarte fällt, steigt die andere eine Quinte:



Da indessen eine fallende Quinte stets nur das Umgekehrte ist von einer steigenden Quarte, und diese das Umgekehrte von einer fallenden Quinte, so verhütet man solche Fortschreitung, obschon grammatikalisch — wenn ich so sagen darf — eigentlich nicht unrichtig, doch wo möglich gerne in den Aussenstimmen, wo sie zu deutlich hervortreten würde, und lässt sie nur in den Mittelstimmen vorkommen:



Von gleicher Wichtigkeit in harmonischer Beziehung als jene offenbaren sind auch die sogenannten verdeckten Quinten und Octaven, d. h. solche, welche zwar nicht wirklich gehört werden, aber bei dem Fortschreiten zweier Stimmen zu einer grossen Quinte in gerader Bewegung entstehen, oder mit

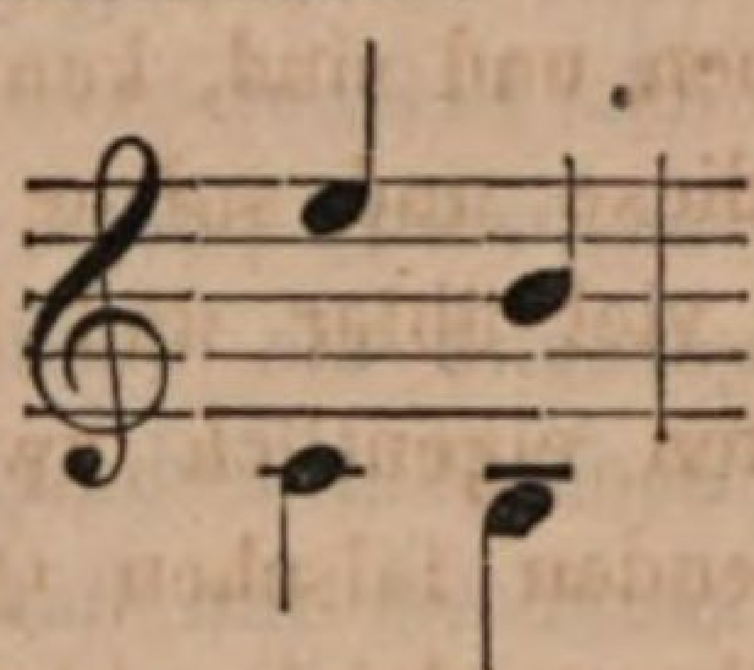
andern Worten: welche erst zum Vorscheine kommen, wenn der Raum zwischen den beiden Intervallen durch noch andere (nämlich sogenannte Durchgangs- und Hülfs-) Töne oder Noten ausgefüllt wird, wie z B. in



Ich habe die Füll- oder durchgehenden Noten als kleine Viertel- zum Unterschiede von den Hauptnoten (halben) geschrieben, und die Stellen, wo nun solche sogenannte verdeckte Quinten und Octaven entstehen, mit † bezeichnet. Viele Tonlehrer halten diese Art von Quinten- und Octavenfolgen für gar nicht fehlerhaft, weil sie keine eigentlichen Parallelen seien, aber warum sie diese nicht sollen sein können und sind, kann ich nicht begreifen, ja mir klingen diese und solche vedeckten Quinten und Octaven oft noch viel übler und leerer im Ohr als jene vorhin betrachteten eigentlich zwischen den Hauptnoten selbst statt habenden falschen Quinten- und Octavenparallelen. Dass ihnen gleichwohl von mancher Seite her das Wort geredet wird, kann nur seinen Grund darin haben, dass man die Regel über die Octaven- und Quintenfolge entweder zu allgemein oder zu einseitig, kurz nie bestimmt genug fasst. Stets muss dieselbe auf die ganze harmonische Musik ausgedehnt werden. Ueberall, wo gleichlaufende Bewegungen mit Harmoniesprüngen der consonirenden Töne in den Accorden zusammenstossen, entstehen Fehler gegen die Schönheit der Kunst, die nur in sehr seltenen Fällen, wie ich sie oben glaube bestimmt genug bezeichnet zu haben, als erlaubt erscheinen, wie z. B. wenn auf den Sextenaccord von *F*-Moll der Dreiklang von *G* folgt:



dies giebt sichtlich sogenannte verdeckte Quinten; aber die eigentliche Quintenfortschreitung liegt in dem übersprungenen *es*. Da dieses *es* jedoch weder zu *F*-Moll, noch zu *G*-Dur gehört, so wird es schwerlich supplirt werden, und es kommen hier also keine gleichmässigen Quintenfolgen vor, nicht einmal gedachte. Der Quartsextenaccord von *C* hätte folgen sollen, aber er ist übergangen, und es scheint nun mit der geraden Bewegung sich widerrechtlich ein Harmoniesprung zu verbinden. Folgen diese beiden Töne aufeinander:



so entstehen z. B. ebenfalls sogenannte verdeckte Octaven, denn füllen wir den Sprung von *e* nach *h* diatonisch aus, oder denken wir uns ihn auf diese Weise ausgefüllt:



so schreitet die Ober- mit der Unterstimme gleichmässig in Octaven fort. Man höre aber auch solche Sprünge, und das Widrige derselben unterliegt keinem Zweifel. Sie müssen daher ebenfalls vermieden werden. Dass jedoch auch die verdeckten (wie die offenbaren) Quinten und Octaven nicht alle eine gleich widrige Wirkung

thun und daher nach Umständen, mehr oder weniger zu entschuldigen sein können, leuchtet ein und zeigt der erste beste Versuch. So sind z. B. die bisher angeführten verdeckten Quinten und Octaven auf keinen Fall, dagegen im Nothfall aber recht wohl folgende zu gestatten:



wo der Bass aus der Dominante zur Tonica (oder umgekehrt) springt, während die andere Stimme nur stufenweise fortschreitet. Und besonders wenn, wie in dem eben mitgetheilten Beispiele der Fall ist, die Octaven und Quinten nur in einer Mittelstimme gegen die andere liegen, darf man sich solche Freiheiten wohl erlauben. Dem angehenden Generalbassspieler pflegt es gewöhnlich eine Zeitlang schwer zu werden, die verdeckten Quinten und Octaven aufzufinden; doch thut Uebung da Alles und wird bei gehöriger Aufmerksamkeit ihn bald auch mit diesem Zweige der freilich vielverzweigten und sehr verwickelten Wissenschaft seiner harmonischen Kunst vertraut machen. Und soviel mag hinreichen zur Erklärung des wichtigen Gegenstandes der falschen wie verdeckten Quinten und Octaven oder der sogenannten Quinten- und Octaven-Parallelen, in welchen das Intervall selbst, was ich ausdrücklich noch einmal wiederhole, augenscheinlich immer in der Grösse seiner Reinheit, als reine Quinte und Octave, ausgeübt wird.

Die letzte hier nothwendig noch zu betrachtende Hauptregel des reinen Satzes betrifft endlich die Verdopellung der Intervalle in einer vollstimmigen Harmonie. Jede Harmonie, lernten wir nämlich früher, ist in ihrer natürlichen Gestalt vierstimmig, nicht weni-

ger und nicht mehr. Sonach muss jeder volle Accord auch vier verschiedene Töne enthalten; ist er aus wenigeren zusammengesetzt, so ist er nicht vollständig. Nun können aber durch Umkehrung und mancherlei andere Vorgänge in der Harmonie auch Fälle vorkommen, wo ein Accord, die ursprünglichen seiner Tonbestandtheile beibehalten, nicht solche vier verschiedene Töne enthält, und wo also, um ihn vollständig zu machen, das eine oder andere seiner Intervalle nothwendig verdoppelt, d. h. in zwei Stimmen zugleich gegriffen werden muss. Bleiben wir nur bei dem einfachen Dreiklange als Beispiel stehen:



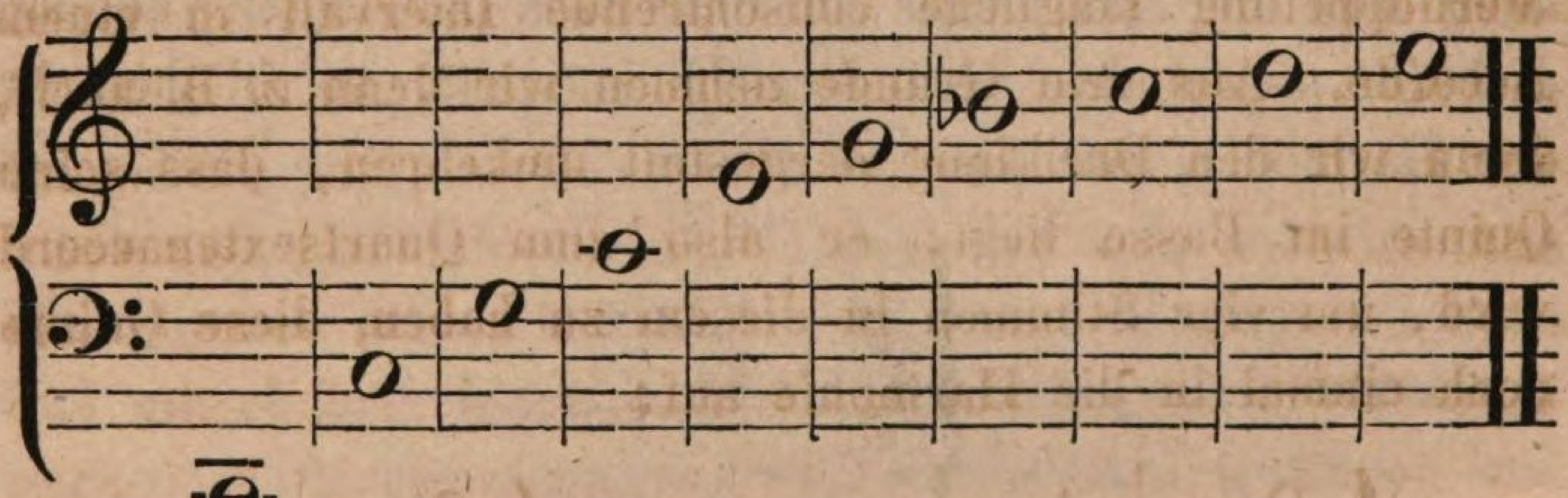
Kehren wir diesen Dreiklang um, vielleicht so, dass die Terz aus der Harmonie in den Bass zu liegen kommt und der sogenannte Sextenaccord entsteht, so bleiben in der Harmonie, wie hier zu sehen —



nur zwei Töne zurück und der ganze Accord scheint eigentlich nur dreistimmig (*e-g-c*): soll er vier verschiedene Stimmen oder Töne wieder enthalten, so muss nothwendig ein Intervall der Harmonie, entweder die jetzige Sexte oder die Terz (ursprünglich Octave oder Quinte) verdoppelt werden, zweimal erscheinen, so dass durch die zweite Erscheinung oder Wirkung eine fernere dritte Stimme gebildet wird:



Eine solche Verdoppelung der Intervalle nun darf wohl Consonanzen, niemals aber Dissonanzen treffen. Aber auch nicht alle Consonanzen sind in gleichem Grade zum Verdoppeln geeignet. Ich will diesen Satz sofort weiter ausführen. — Die allgemeinen Regeln in Ansehung der, mehr oder weniger zulässigen, Verdoppelung der Consonanzen gründen sich hauptsächlich auf die Verhältnisse derselben oder vielmehr auf die Natur und das Verhältniss der mitklingenden Töne (Aliquottöne), von denen ich schon so oft sprach, und in meiner dritten Vorlesung auch eine Tabelle mittheilte. Nehmen wir diese Tabelle noch einmal zur Hand:



so erhellet daraus, dass in einem Grundtone die Octave nicht nur zuerst, sondern auch am öftersten als mitklingender Ton enthalten ist. Die Natur selbst scheint somit gewissermassen die Octave des Grundtones als das zur Verdoppelung am meisten fähige Intervall bestimmt zu haben, und fehlt uns demnach in einem Accorde zu seiner gehörigen Stimmenzahl ein Intervall, das nur durch Verdoppelung eines andern ersetzt werden kann, so nehmen wir auch, wenn sonst nur irgend die Fortschreitung es zulässt, am schicklichsten hierzu die Octave des ur-

sprünglichen Grundtones oder Grundbasses. Aus dieser Ursache ist denn auch immer besser, wenn wir z. B. jenen Sextenaccord so vierstimmig bilden (durch Verdoppelung des Grundbasses oder der Octave)



als auf diese Weise



zu welcher letzteren Stellung wir uns übrigens oft auch durch die Fortschreitung der vorhergehenden Harmonie und ihrer Intervalle genöthigt sehen können. Derjenige Ton dann, welcher nächst der Octave und unmittelbar nach dieser am öftersten als mitklingend in einem Grundtone enthalten erscheint, ist die Quinte, und so ist diese denn auch das nächst der Octave am meisten zu einer Verdoppelung taugliche consonirende Intervall in einem Accorde. Aus dem Grunde nehmen wir denn z. B. auch, wenn wir den Dreiklang dergestalt umkehren, dass seine Quinte im Basse liegt, er also zum Quartsextenaccord wird, um vier Stimmen in diesem zu haben, diese Quinte noch einmal in die Harmonie auf:



vierstimmig



Die Terz, als ein in der Reihe der mitklingenden Töne erst später zum Vorschein kommendes Intervall, wie auch minder denn Octave und Quinte vollkommene Consonanz, kann nöthigen Falls zwar auch in der Harmonie verdop-

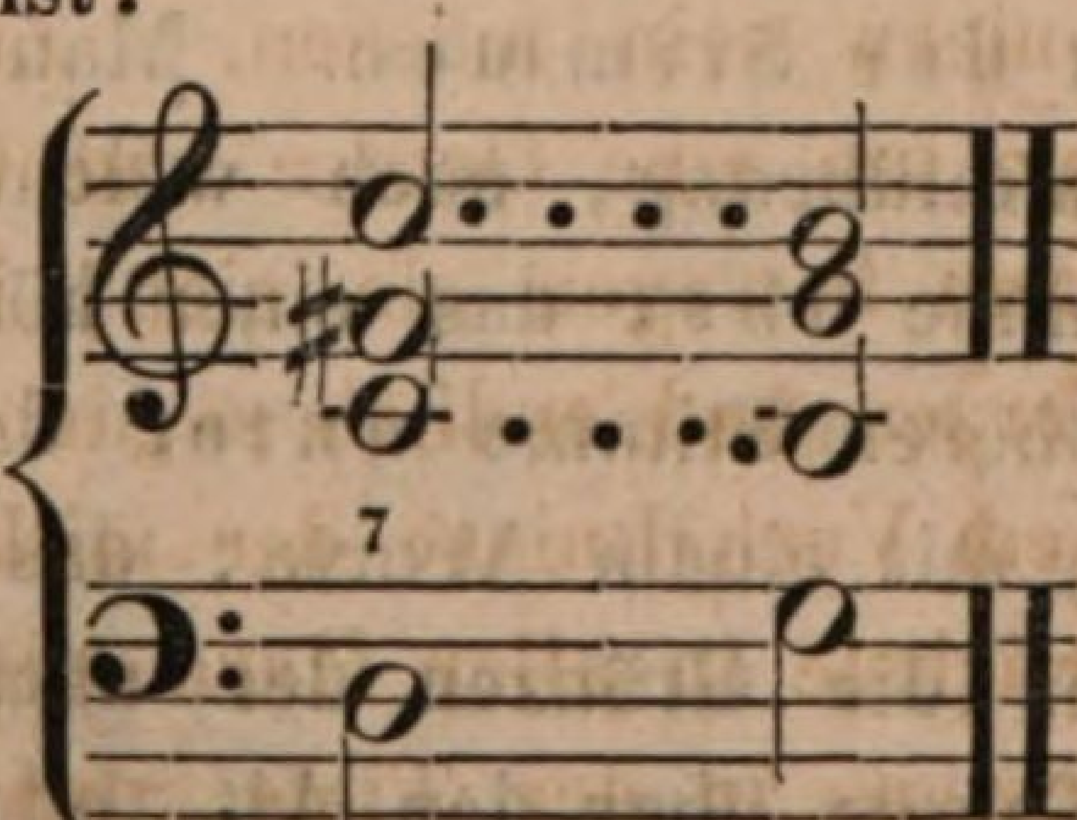
pelt werden, aber doch nur dann, wenn die Verdoppelung der vollkommenen Consonanzen, nämlich der Octave und Quinte, aus dem einen oder anderen Grunde nicht wohl statt haben kann und gleichwohl eine solche Verdoppelung eines Intervalls geschehen muss. Hiernach ist es nun auch völlig klar, was es heisst, wenn die Tonlehrer gewöhnlich sagen: der Grundton hat in Absicht auf die Verdoppelung den Vorzug vor der Quinte, und diese vor der Terz. Und diese Regeln gelten nicht etwa blos von dem reinen Dreiklange oder dem eigentlichen Grundaccorde, sondern auch bei allen übrigen, daraus entspringenden Accorden, und in allen Fällen. Dass bei der Verdoppelung der Intervalle nicht gegen irgend eine andere Regel des reinen Satzes gefehlt werden darf, versteht sich von selbst. Bleiben wir aber, da wir die Tabelle der sogenannten Alliquottöne gerade zur Hand haben, noch einen Augenblick bei dem Gegenstande stehen, denn auch in Absicht auf die zu wählende weitere oder engere Lage der Intervalle eines Accordes hat das Verhältniss dieser Töne einen offenbar natürlichen Einfluss, indem sie uns gleichsam vorschreiben, dass je tiefer die Töne und Harmonieen liegen, desto grösser auch der Abstand ihrer Intervalle sein muss, wenn sie wirken sollen, und umgekehrt: je höher die Accorde liegen, desto enger auch ihre Harmonieen sein müssen. Zuerst liegen die mitklingenden Töne um eine Octave und Quinte von einander entfernt, dann bewegen sie sich, in ihrer Mittelzahllage, durch Terzen und endlich sogar durch Secunden. Entsprechend diesem Verhältnisse der mitklingenden Töne, welches das natürlichste in aller Harmonie ist, sollte man daher auch, wenigstens in der Tiefe, den Bass eines Accordes seiner Harmonie niemals näher als um eine Octave weit davon bringen. Freilich lässt sich beim besten Willen das nicht immer thun und bezwecken, allein oft doch auch das Entgegengesetzte wohl vermeiden.

Dissonanzen — sagte ich vorhin — können nicht verdoppelt werden, und zwar aus folgenden Gründen:

1) weil jedes dissonirende Intervall schon an sich mehr oder weniger unangenehm klingt, und durch die Verdoppelung demnach die Härte nur noch vermehrt und in manchen Fällen sogar bis zum Unerträglichen gesteigert werden würde, wie z. B. in diesen Accorden, in welchen die Dissonanzen verdoppelt sind:



2) weil die Dissonanzen, wie wir aus dem zweiten meiner Vorträge schon wissen, eine jede ihre bestimmte Fortschreitung haben, der sie nicht enthoben oder entzogen werden können. Wäre nun eine Dissonanz in zwei Stimmen vorhanden, so müsste sie auch in beiden Stimmen auf gleiche Weise fortschreiten und folglich — wären in diesem Falle Octavenfolgen ganz unvermeidlich, wie dieses eine Beispiel klar beweist:



Da auch die zufällig erhöhten oder erniedrigten Intervalle, wenn sie nämlich das erstemal in einem harmonischen Satze vorkommen, ziemlich grell und bestimmt hervortreten, und da sie zum Theil auch und

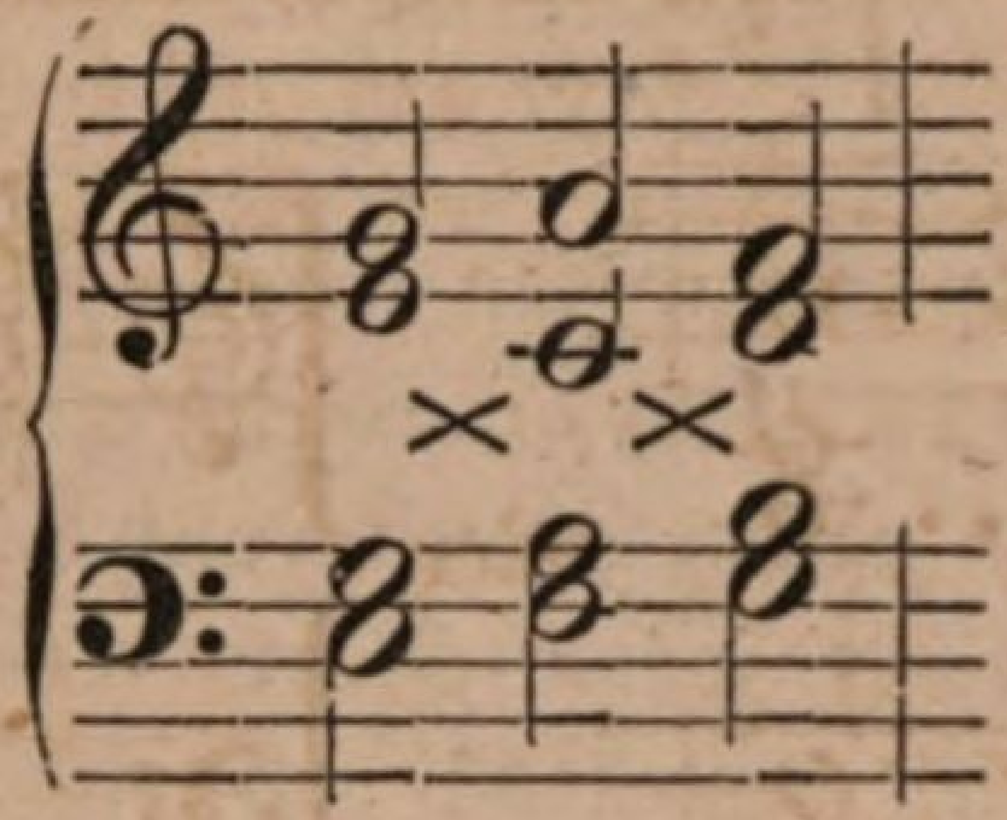
meistens als Leittöne an eine unabänderliche Fortschreitung gebunden sind, so werden auch sie gemeiniglich von der Fähigkeit zur Verdoppelung ausgeschlossen, und besonders aus dem Grunde, weil durch ihre Verdoppelung, da sie eine bestimmte Fortschreitung haben, ebenfalls unverhinderlich falsche Octavenfolgen entstehen müssten, z. B.



In sehr vollstimmigen Tonstücken machen sich zwar die Componisten gar oft kein Gewissen daraus, auch weniger harte Dissonanzen, als die kleine Septime, die übermässige Quarte u. a., bisweilen zu verdoppeln; allein der Generalbassspieler, der zudem immer nur ein Instrument zu behandeln hat, kann ein solches aussergewöhnliches Beispiel niemals nachahmen, ohne die gröbsten Fehler gegen die Regeln des reinen Satzes, die bei ihm stets ihr volles Recht erlangen, zu begehen.

Zum Schluss blos noch einige Worte über das sogenannte Kreuzen der Stimmen. Man versteht darunter diejenige Stimmführung, nach welcher das Intervall einer tieferen Stimme über das einer höheren, oder das Intervall einer höheren Stimme unter das einer tieferen zu liegen kommt, mit einem Worte: das Hinausschreiten einer Stimme über die Gränzen der nächstliegenden andern, z. B. des Tenors über den Alt, oder des Alts über (unter) den Tenor. Der Zweck eines solchen Kreuzens zweier Stimmen, von welchem die beiden Aussenstimmen jedoch jederzeit ausgenommen sind, das also nur unter den Mittelstimmen statt haben kann, ist, irgend eine feh-

lerhafte Fortschreitung oder harmonische Tonverbindung, z. B. einen unharmonischen Querstand, eine falsche Quinten- und Octavenfolge oder dergleichen, zu vermeiden, und dargestellt wird es dem Auge in den Noten entweder auf diese Weise:



was denn gleich ist diesem Satze, oder wenn die Töne so geschrieben wären:



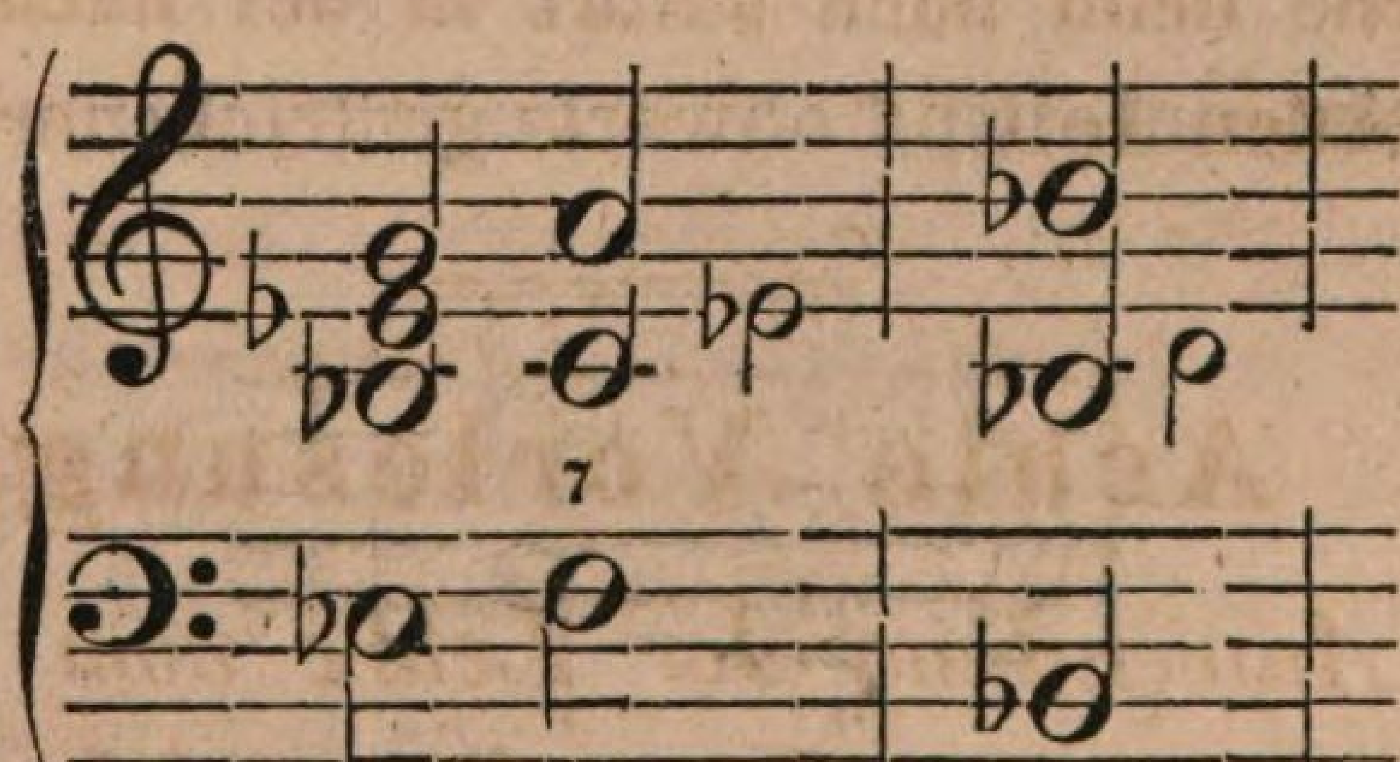
oder vermittelst auf- und abwärts gestrichener Noten, wie:



was dasselbe ist, als ständen die Noten so für die vier verschiedenen Stimmen geschrieben:

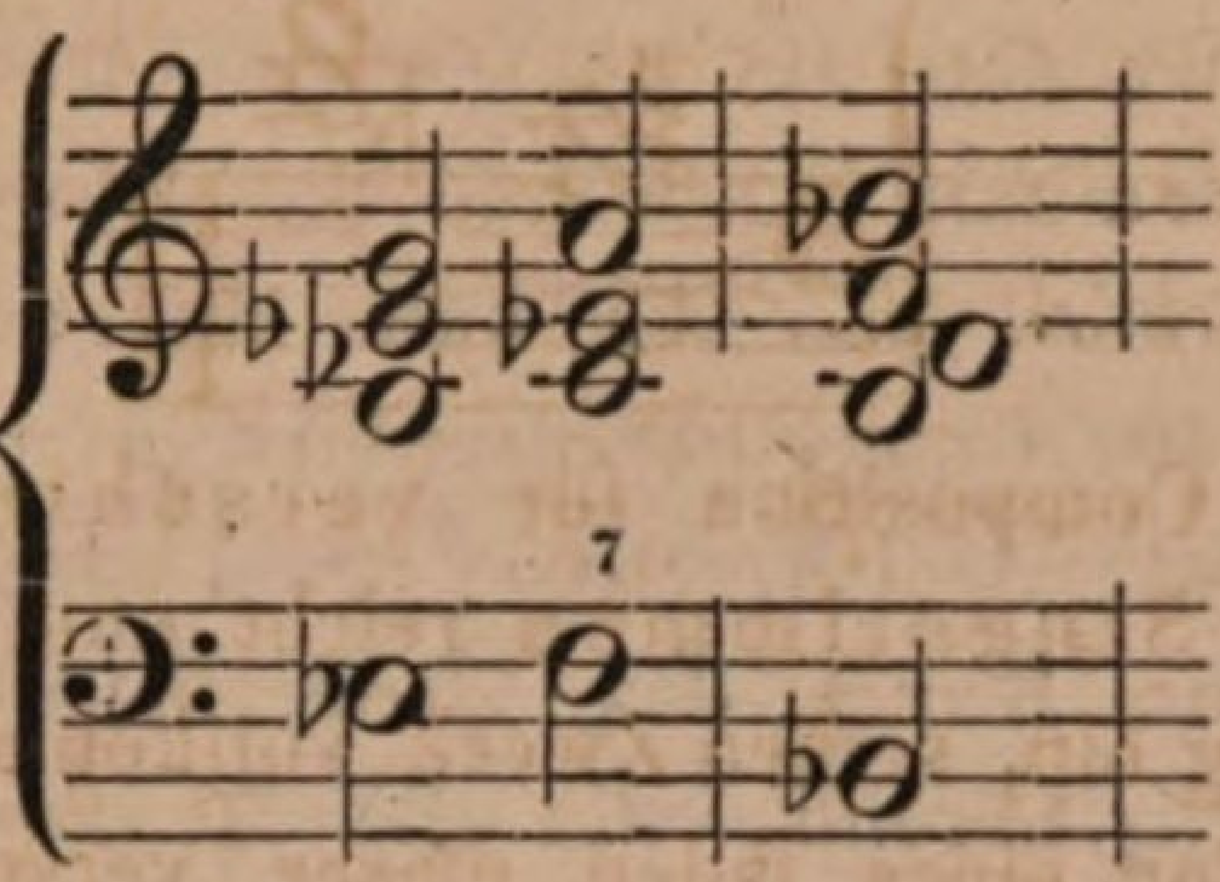


In einer Composition für verschiedene Instrumente oder Singstimmen reicht nun auch dieses Mittel sehr häufig hin, seinen Zweck vollkommen zu erlangen, indem der Ton eines jeden dieser verschiedenen Instrumente als für sich bestehend und eigenthümlich characteristisch gefärbt gehört wird; allein da — wie gesagt — der Generalbassspieler nur ein Instrument zu behandeln hat, auf welchem alle Töne hinsichtlich des äusseren Characters des Klanges sich gleich sind, so hat es bei ihm auch nicht den mindesten Einfluss auf eine verschiedene Wirkung, und kann wohl dem Auge auf dem Papier, niemals aber dem Ohre genügen, weshalb ich es denn auch, als ich oben von den Mitteln zur Vermeidung solcher genannten Fehler in der Harmonie sprach, gar nicht mit aufführte. Nehmen wir z. B. diese Accorde:



und lassen sie von vier verschiedenen Instrumenten oder Singstimmen vortragen, so ist nicht allein auf dem Papier die falsche Quintenfolge vermieden, sondern wir vernehmen dies auch in der Musik, da jedes Instrument und jede besondere Singstimme einen eigenen Effect hervorbringt; allein ein Generalbassspieler soll die Töne, so wie

sie dastehen, auf der Orgel oder dem Klaviere, seinen einzigen Instrumenten, vortragen, und die Accorde machen keine andere Wirkung auf uns, als wären sie sogleich auf folgende Weise geschrieben worden:



wo aber, wie sich hier auch dem Auge darstellt, eine falsche Quintenfolge statt findet. Niemand hört, dass ein Kreuzen der Stimmen angewendet wird, und jeder kundige Musiker wird den Spieler, so gut er es gemeint hat, eines unverzeihlichen Vergehens, einer falschen Quinte anklagen. Das Kreuzen der Stimmen nützt also dem Generalbassspieler Nichts zur Vermeidung von fehlerhaften Folgen.

Und damit kann ich meinen Vortrag schliessen, der zu seinem Zwecke Nichts mehr übrig lässt, als eine noch speciellere Anwendung auf die Kunst des Generalbassspiels, welche denn auch sofort in der nächsten Vorlesung gegeben werden soll.

Achte Vorlesung.

Specielle Anwendung der Lehre vom reinen Satze auf die Kunst des Generalbassspiels, oder allgemeine Regeln für diese, hergenommen aus jener Lehre vom reinen Satze.

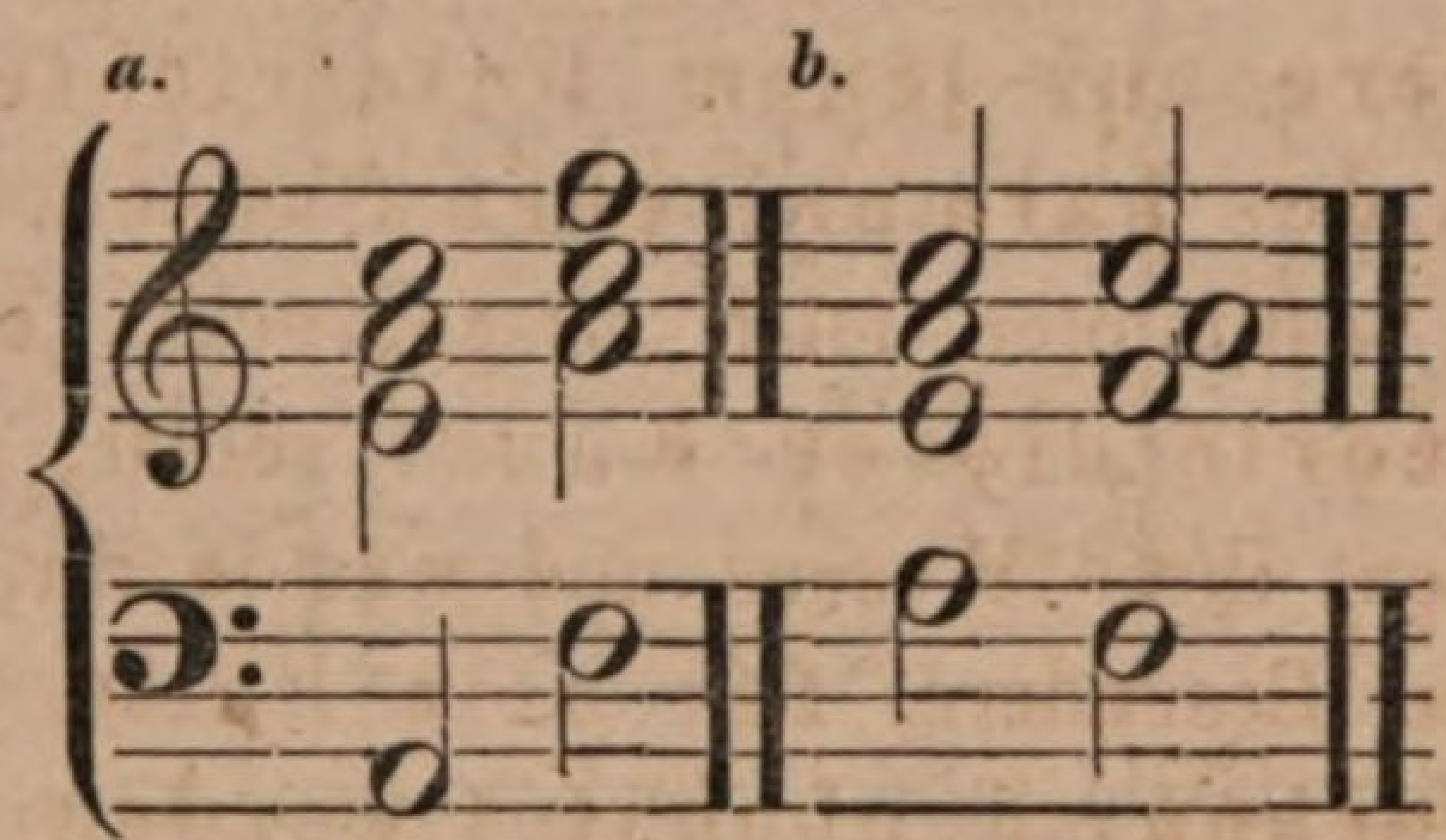
Wenigstens einige gründliche Kenntniss in der Harmonie und von dem Wesen des musikalischen, d. h. reinen

harmonischen Satzes, wies ich in der Einleitung oder Vorschule nach und bemerkte ich auch zu Anfange meines letzten Vortrags noch einmal, sei durchaus nothwendig dem gebildeten und tüchtigen Generalbassspieler, der seine Kunst nicht blos als eine eben nicht unnütze Nebensache, sondern mit Ernst und im Hinblick auf ihren hohen Zweck treibt, und ich kann mit der vergangenen Vorlesung meinen Unterricht darin für geschlossen ansehen, selbst das Elementarische nicht ausgenommen, was insbesondere die Kunst des Generalbassspiels, als ihr eigenthümlich angehörend, wie die Kenntniss der Generalbassschrift, voraussetzt. Es bleibt daher für diesen ersten allgemeinen oder theoretischen Cursus der Lehre vom Generalbass nur noch übrig, überhaupt auch die Regeln anzugeben, welche mit durchgängiger Gültigkeit für die Kunst des Generalbassspiels insbesondere aus jenem Unterrichte und der Kenntniss des harmonischen Satzes hervorgehen, oder bestimmter mich ausgedrückt: eine allgemeine Theorie dieser Kunst selbst, das vorzüglichste Element ihres Wesens und was in ihr, ohne Bezug noch auf das Besondere, für alle Fälle als Regel und Richtschnur beobachtet werden muss, auch zu entwickeln, und der Aufgabe in Folgendem mich entledigend, schreite ich denn auch sofort meinem Gegenstande zu, den ich von drei verschiedenen Seiten auffasse: seiner melodischen, harmonischen und rhythmischen.

I. *Regeln der Melodik für das Generalbassspiel.*

Hinsichtlich dieser kann ich mich sehr kurz fassen, da das Hauptwesen des Generalbassspiels in einem harmonischen Accompagnement besteht. Es lassen sich dieselben, so viel über das melodische Anordnen des Spiels wohl besonders zu bemerken ist, in folgende zwei Hauptpunkte zusammenbringen.

1) Des besseren Zusammenhangs und der melodischeren Fortschreitung der einzelnen Stimmen wegen, greift man die Accorde beim Generalbassspiel immer so, wie sie am nächsten zu haben sind; mithin muss man diejenigen Töne eines Accordes, welche auch in dem vorhergehenden schon vorhanden waren, stets in denselben Stimmen beizubehalten suchen, denn alles Springen mit den Accorden ist dem melodischen Charakter der einzelnen Stimmen zuwider, der ein möglichst stufenweises Auf- und Abbewegen erfordert. Wenn daher auf den Accord *A*-Moll z. B. der Accord *F*-Dur folgt, und wir haben den ersten mit der Terz in der Oberstimme gespielt, so wäre die Folge unter *a* der kommenden Notenzeile nicht gut, ja schlecht, sondern nur die zweite unter *b* dem Verlangen einer möglichst stufenweisen Fortschreitung der einzelnen Stimmen angemessen:



Indessen können hin und wieder in der einen oder andern einzelnen Stimme, oder selbst in allen begleitenden Stimmen zugleich solche unmelodische Sprünge sogar auch nothwendig werden, wenn es nämlich darauf ankommt, irgend einem grösseren Fehler in der Harmonie dadurch auszuweichen oder eine merkliche Richtigkeit im Satze dadurch su bewerkstelligen, und dieser beider Zweck nicht anders als durch einen solchen Sprung erreicht werden kann. Unter *a* der kommenden Notenzeile z. B. können die verdeckten Octaven nicht anders vermieden werden, als wir lassen die Oberstimme allem melodischen Grundgesetze zuwider einen ganzen Quartensprung in die Terz

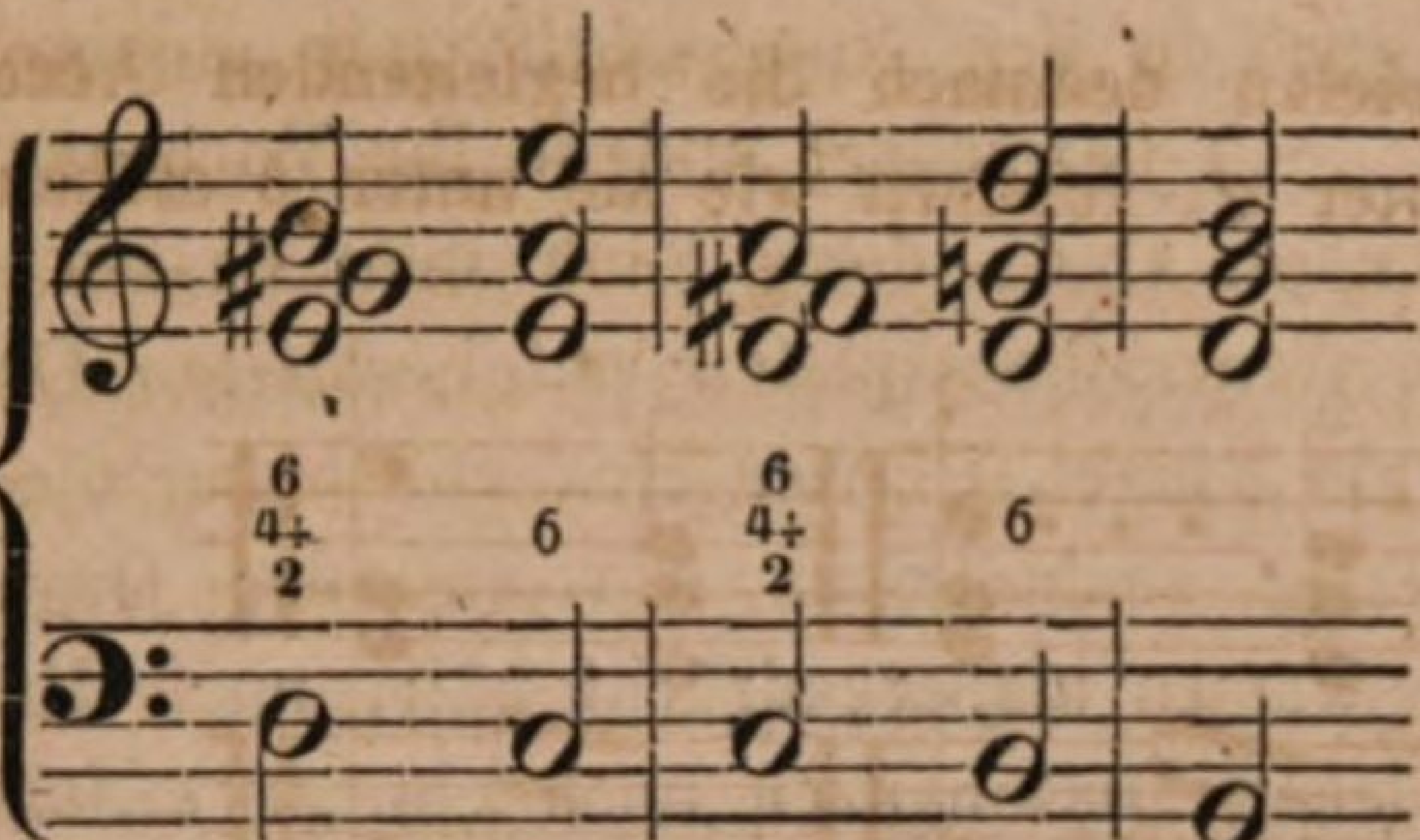
machen, und spielen demnach die begleitenden Accorde nicht wie sie unter *a*, sondern wie sie unter *b* stehen:



Gesetzt wir hätten den Sextenaccord von *F* mit der Octav in der zweiten oder Altstimme, und es sollte der Septimenaccord über *G* in seiner ersten Umkehrung (als Quintsextenaccord) mit gehörig vorbereiteter Septime folgen, so können wir dies nicht anders als wir lassen die Oberstimme um eine Quarte tiefer springen:

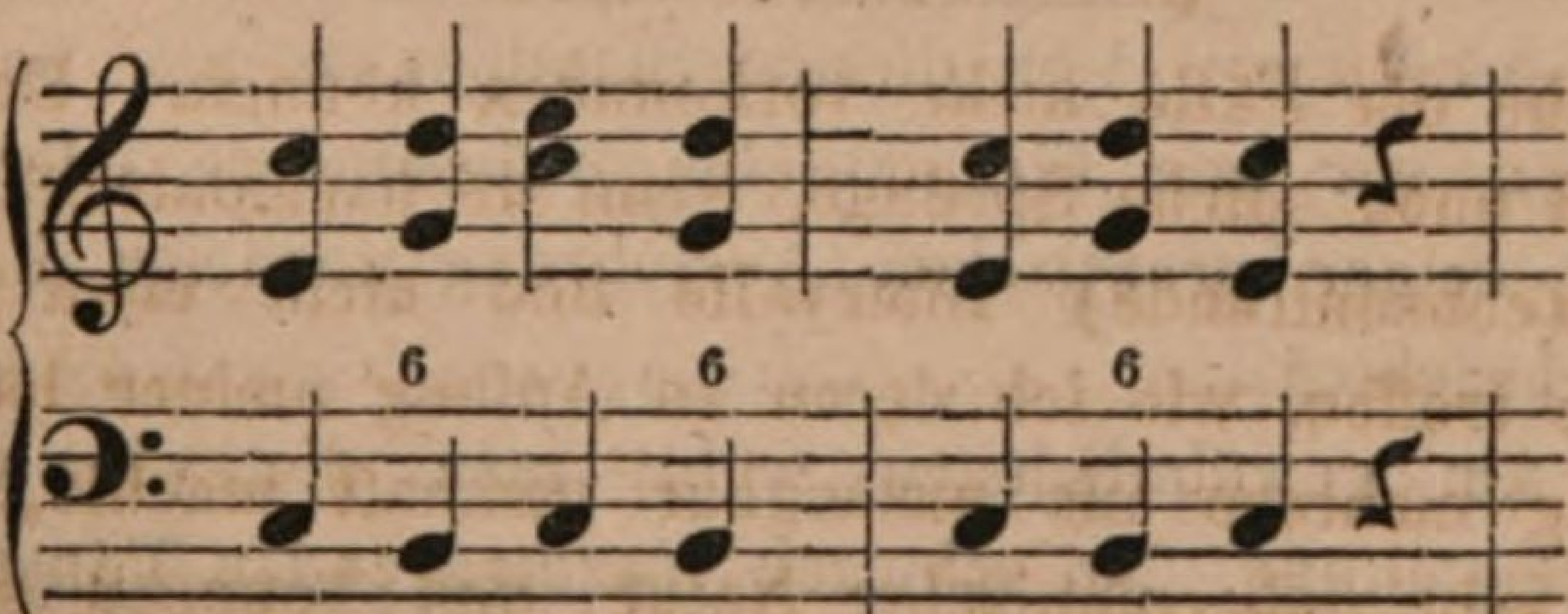


und welche der Fälle mehr vorkommen können. Uebrigens sind auch solche Sprünge, wenn sie harmonisch verwandte (consonirende) Intervalle und nicht etwa solche Töne treffen, wie ich deren zu Anfang meiner letzten Vorlesung mehrere als unsangbar namhaft machte, gar nicht so sehr unharmonischer Natur, und kommen selbst in den belobtesten und bekanntesten Kirchen- und Volksmelodien vor. Ich erinnere nur an den Choral „Was Gott thut, das ist wohlgethan,“ wo im zweiten Theile zweimal hintereinander die Melodie einen Quintensprung macht. Nur möchte ich dem Generalbassspieler nicht rathen, sich dergleichen o h n e N o t h in seiner Begleitung zu bedienen, am allerwenigsten folgende Sprünge:



u. s. w.

in welchen gar leicht verdeckte Quinten etc. entstehen, und sich lieber so viel als nur möglich an das Grundgesetz aller Melodie, eine stufenweise Fortschreitung der einzelnen Stimmen, zu halten, oder wenn er einen Sprung machen muss, diesen nicht etwa blos nach seiner Grösse, sondern nach der Reinheit und harmonischen Verwandtschaft des Intervalls zu beurtheilen. Es kann oft vorkommen, dass ein grösserer Sprung viel sangbarer, melodischer und daher besser ist als ein kleinerer, der ein unreines (alternirtes) Intervall trifft; nur dürfen auch keine harmonisch falschen Fortschreitungen damit verbunden seyn, wie in diesem hinsichtlich des Intervallen-Verhältnisses der springenden Töne ganz rein klingenden Satze:



die im Generalbassspiel unzweifelhaft nicht allein eine einförmige und daher schlechte Wirkung thun, sondern wo auch die falschen verdeckten Octaven etc. auf der Hand liegen.

2) Dissonanzen werden in der Regel gebunden vorgetragen, d. h. nicht noch einmal besonders angeschlagen; sondern von ihrer Vorbereitung her nur ausgehalten, wes-

halb sie denn auch in der Notenschrift mit einem Bindebogen (◡ ⌒) bezeichnet und an ihr Vorbereitungsintervall angeknüpft sind; doch kann man dessen ungeachtet bei dem Generalbassspielen auf besaiteten Clavierinstrumenten, als Flügel, Clavier etc., auf denen die Töne nicht gleichmässig nachklingen wie auf der Orgel, so lange man die Tasten niedergedrückt hält, nach Umständen die gebundenen Dissonanzen noch einmal anschlagen, theils um ihren Eintritt desto merklicher zu machen, theils und besonders aber auch, weil ohne diese merkliche Hervorhebung, namentlich wenn mehrere Dissonanzen oder dissonirende Vorhalte zugleich vorkommen, die Begleitung sonst hin und wieder zu leer ausfallen würde. Dieser Zweck des neuen Anschlags der Dissonanzen, gegen die Regel der Bindung, giebt nun zugleich auch den Ort und Fall an, wo er geschehen darf. Auf Orgelwerken — wiederhole ich noch einmal — natürlicher Weise nicht.

II. *Allgemeine harmonische Gesetze für das Generalbassspiel.*

Alles Generalbassspiel, zeigte ich zum öfteren, besteht seiner Grundwesenheit nach in einer harmonischen Begleitung einer generalbassmässig eingerichteten Unter- oder Bassstimme. Von diesem Standpunkte aus betrachtet haben wir nun für dasselbe insbesondere oder hinsichtlich seiner praktischen Ausführung zunächst Folgendes zu beachten.

1) Am gewöhnlichsten wählt man die vierstimmige Begleitung. Bei schwach vorzutragenden Tonstücken und solchen einzelnen Stellen, folglich besonders da, wo dies durch ein *piano*, *mezza forte* oder dergleichen Bezeichnung angedeutet ist, auch bei schwacher Besetzung der übrigen das Tonstück vortragenden Stimmen und Instrumente, darf man aber grösstentheils nur dreistimmig begleiten, damit nicht etwa durch zu starkes Accompagnement die Haupt- oder wichtigeren Stimmen verdun-

kelt und unterdrückt werden. Auch die blos zweistimmige Begleitung wird in solchen Fällen, wenn auch seltner, doch hin und wieder, z. B. bei einem *pianissimo* in einstimmigen Gesängen etc., nothwendig. Ist die Besetzung des zu begleitenden Tonstücks sehr stark, wie in Chören, Sinfonieen etc., oder kommen ausserdem einzelne stark und feurig vorzutragende, vielleicht mit *fortissimo* bezeichnete Stellen vor, so begleitet man auch fünf- und noch mehrstimmig. — Die vierstimmige Begleitung ist, als sich in der natürlichsten Gestalt und Vollständigkeit der Harmonie bewegend, auch die leichteste und bequemste. Darin scheint auf den ersten Blick ein Widerspruch zu liegen, denn man sollte glauben, dass es leichter sei, nur ein und zwei Töne zu einem gegebenen Basse aufzusuchen und zu greifen als drei; allein bedenkt man, dass bei einer drei- und zweistimmigen Begleitung nicht nur ebenfalls eine vollständige Kenntniss des harmonischen Satzes und Gewandtheit in der Anwendung der darüber bestehenden Regeln vorausgesetzt wird, sondern auch, dass eine solche minder vollständige harmonische Begleitung immer nur die wesentlichsten und wichtigsten Intervalle eines Accordes enthalten kann und enthalten muss*), folglich man dabei auch im Stande sein muss, auf den ersten Blick, sogleich, die weniger wichtigen Intervalle eines jeden Accordes ohne Nachtheil der reinen und gesetzlichen Fortschreitung und eines gewissen fliessenden melodischen Gesanges zu unterscheiden, erkennen und wegzulassen, und dass ferner bei einer solchen wenigerstimmigen Begleitung alle Fehler in der harmonischen

*) Bei consonirenden Accorden gehört zu diesen wesentlichen Intervallen vornehmlich die Terz, und bei dissonirenden die Dissonanzen selbst. Diese dürfen niemals in den Accorden fehlen, sonst verlieren sie ganz und gar ihren Charakter.

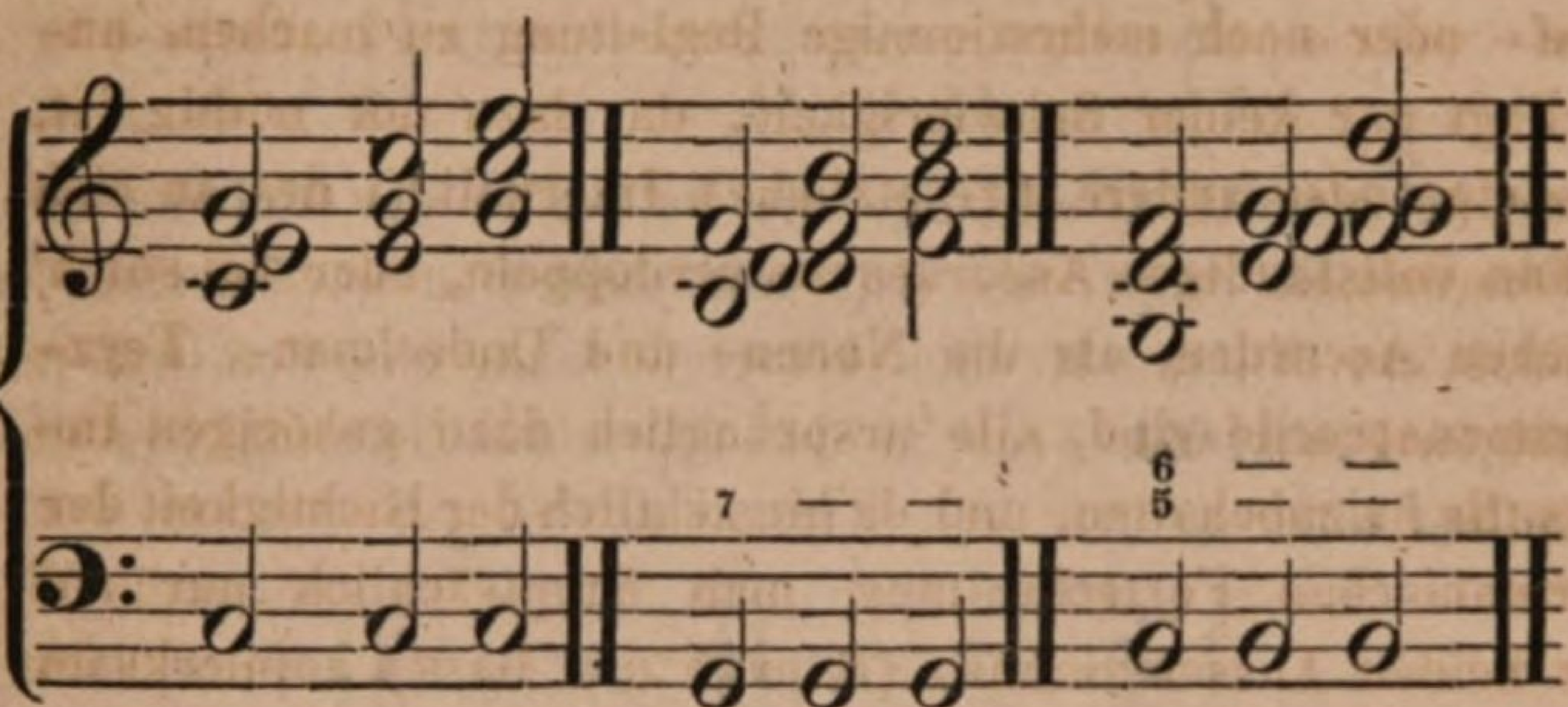
Fortschreitung weit merklicher, ja der kleinste, geringste Fehler selbst merklich hervortritt und demnach sorgfältiger noch vermieden werden muss, als in einem vier- oder mehrstimmigen Satze, so fällt aller Schein von Widerspruch augenblicklich hinweg. Aus einer vier- dann eine fünf- oder noch mehrstimmige Begleitung zu machen, unterliegt gar keiner Schwierigkeit, da dazu nur nöthig ist, das eine oder andere (gesetzliche) Intervall*) des an sich schon vollständigen Accordes zu verdoppeln, oder bei solch' reichen Accorden, als die Nonen- und Undecimen-, Terzdecimenaccorde sind, alle ursprünglich dazu gehörigen Intervalle beizubehalten, und da hinsichtlich der Richtigkeit der harmonischen Fortschreitung man hauptsächlich nur auf die beiden Aussenstimmen (Sopran und Bass) aufmerksam Acht zu geben hat, indem es bei den Mittelstimmen mit der Fortschreitung in solchem Falle, wie wir gesehen haben, nicht so genau genommen wird. Nur etwas mehr mechanische Fertigkeit gehört zu einer solchen mehrstimmigen Begleitung, denn zu einer vier- oder blos drei- und zweistimmigen.

2) Bei jedem blos dreistimmigen Accorde sind, je nachdem man nämlich das eine oder andere dazu gehörige Intervall in der Oberstimme nimmt, zwei verschiedene Hauptlagen oder Stellungen möglich:

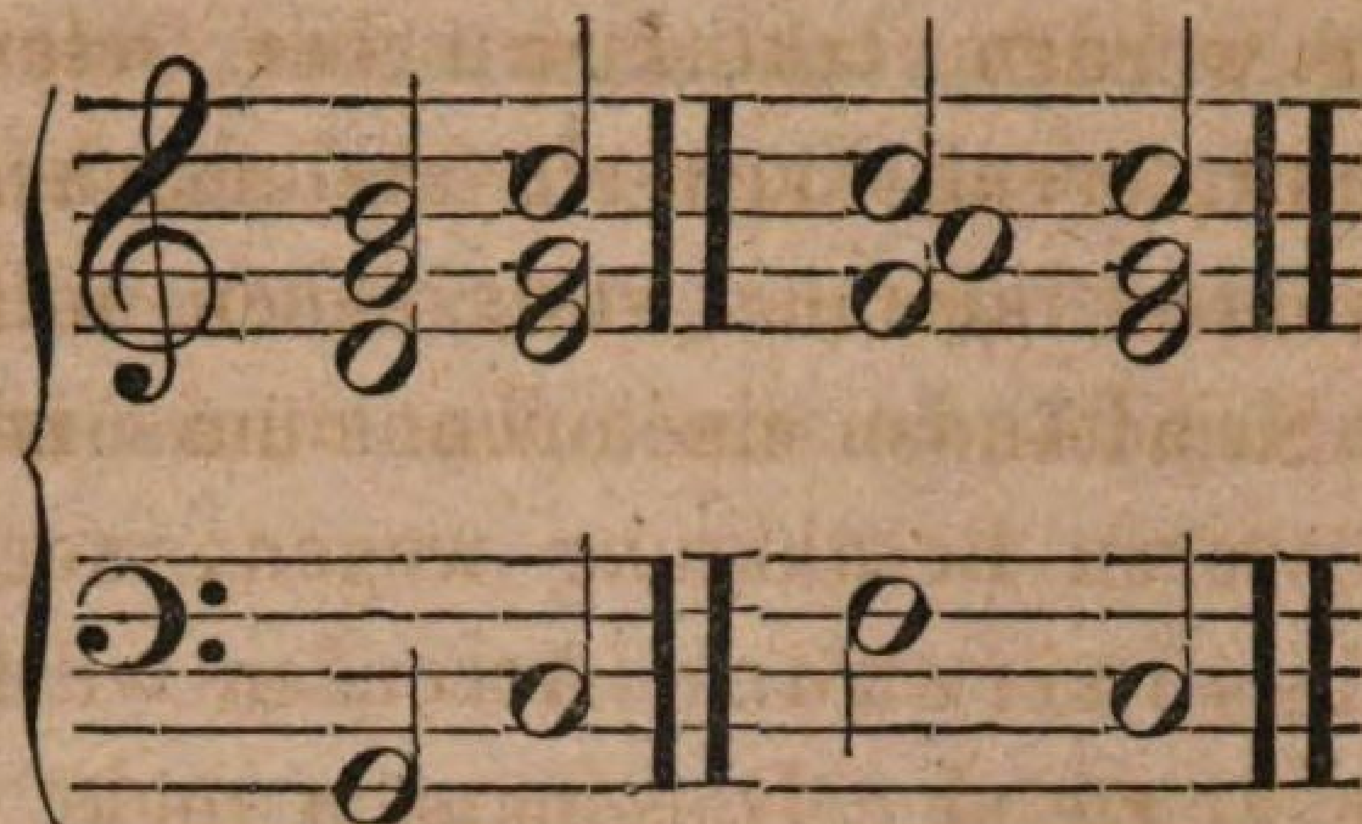


*) Man sehe den dahin gehörigen Theil meiner vorhergehenden Vorlesung.

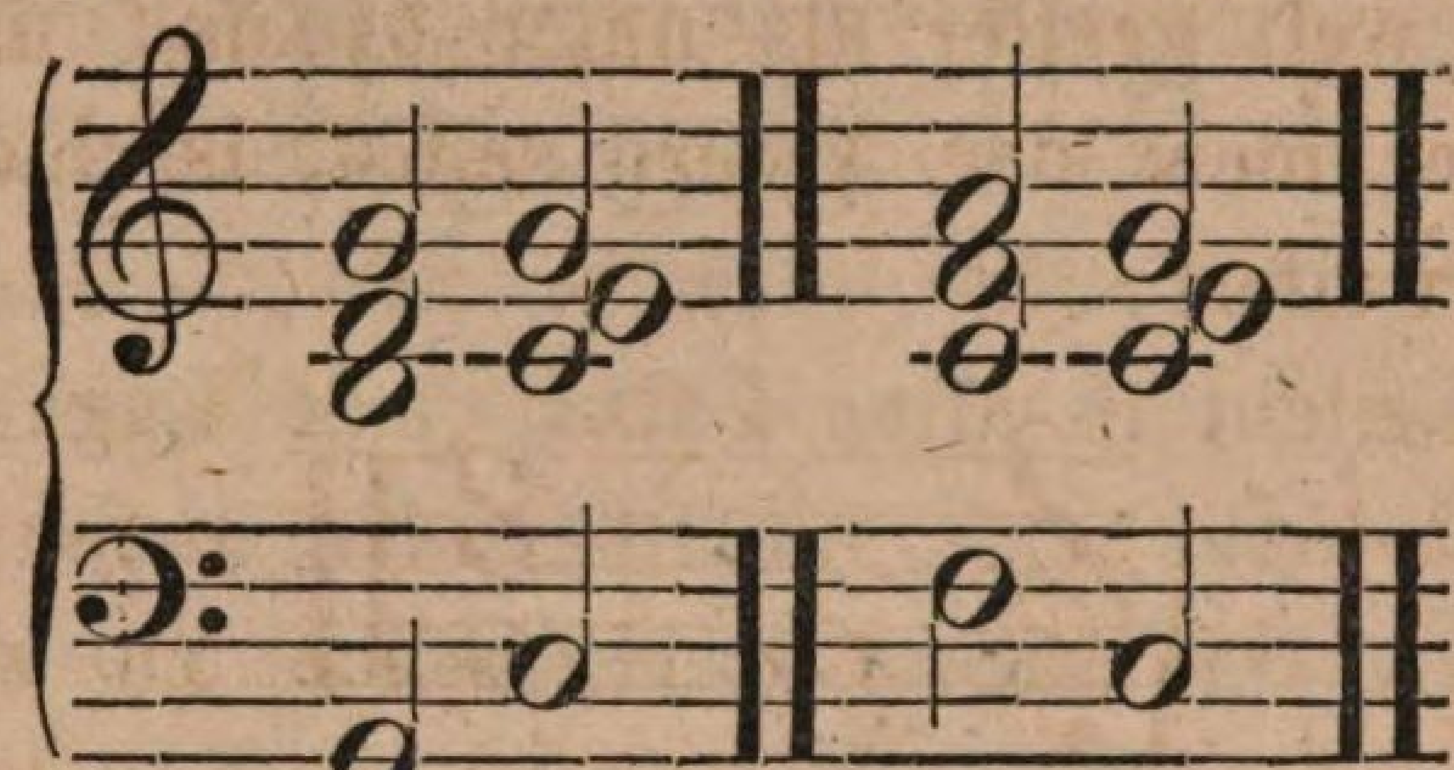
Bei den an sich vierstimmigen oder vermittelst Verdoppelung eines Intervalls vierstimmig gemachten Accorden aber giebt es drei solcher verschiedenen Lagen, deren man sich nach Umständen bedienen kann und muss:



Uebrigens ist nicht in allen Fällen jede Lage auch gleich gut, was ich aber erst im folgenden mehr praktischen Theile meines Unterrichts gelegentlich zu zeigen habe. Hier, wo nur im Allgemeinen von den Regeln des Generalbassspiels die Rede ist, habe ich blos noch zu bemerken, dass man, Schlussstellen abgerechnet, bei den meisten Accorden die Octave nicht gern in der Oberstimme nimmt, weil, als vollkommenste Consonanz, als identisch mit der Prime, dieses Intervall etwas zu einfach klingt und gar wenig Verschiedenheit, Fülle, Mannigfaltigkeit und Biegsamkeit in die Harmonie bringt, und gerade in der Oberstimme, nirgends mehr, tritt dieser sein Charakter merklich hervor. Würden durch ein anderes Intervall in der Oberstimme Fehler in der Fortschreitung bewirkt werden, natürlich muss alsdann das kleinere Uebel dem ungleich grösseren voranstehen und auch die Octave in der Oberstimme ihren Platz einnehmen. Ich will den Fall setzen, in einer Generalbassstimme kommen die unbezifferten Töne *G*–*C* oder *F*–*C* vor: begleiten wir dieselben auf diese Weise



wo bei dem *C*-Dreiklange die Octave in der Melodie oder Oberstimme liegt, so tritt mit derselben gewissermassen auch ein Stillstand, eine Art Ruhepunkt ein, der dem nöthigen Flusse der Accorde widerspricht; begleiten wir dieselben aber so



wo die Quinte in die Oberstimme zu liegen kommt, so ist dem Uebel des Stillstands schon abgeholfen und mehr Bewegung und Leben im Satze; noch mehr, wenn wir die noch weniger als die Quinte consonirende Terz in die Oberstimme legen:



Befinden die vorhergehenden Accorde von *G* und *F* sich freilich in der Lage, dass sie die Terz und Quinte in der Oberstimme haben, so kann der *C*-Accord nicht wohl

anders gestellt werden, als dass seine Octave die Oberstimme einnimmt, wenn auch ein melodisches Verhältniss unter den einzelnen Stimmen statt haben soll, und — wie gesagt — am Schlusse eines Tonstücks ist diese Lage, eben ihrer grösseren Beruhigung wegen, sogar nothwendig. — Bei dissonirenden Accorden wird, im Ganzen genommen, die Härte der Dissonanzen mehr oder weniger gemildert, je nachdem sie näher oder weiter von einander entfernt liegen. So klingen z. B. die Töne *e* und *f* auf den beiden dicht neben einander liegenden Stufen ungleich widriger und schärfer, als in der Fntfernung einer Septime; unter *a* der folgenden Notenzeile klingt der Quintsextenaccord weit greller als unter *b*, und nur die Lage der Intervalle, nicht der Accord selbst, ist hier verändert, und zwar erweitert:



Dies führt uns wieder auf die Verschiedenheit der Wirkung einer sogenannten weiten und engen Harmonie, von der ich bereits in meiner dritten Vorlesung sprach, und die beim Generalbassspiel so sehr zu berücksichtigen ist. Bei jeder vollstimmigen, überhaupt grossartigen Musik, als Chören, Orchesterwerken u. s. w. wird die Begleitung in weiter Harmonie viel energischer und entsprechender wirken, als die in enger; doch ist eine solche Begleitung in weiter Harmonie nur mit grösster Vorsicht anzuwenden, und jedenfalls nicht bei einstimmigen Gesängen oder dergl. minder vollen und mehr auf das Vorherrschen einer Melodie berechneten Tonstücken passend.

3) Auch das Voraussehen auf die Folge der Accorde, der schnelle Ueberblick, ist bei dem Generalbassspielen sehr nöthig, und muss ich daher angelegentlichst hier anrathen; denn manche Fehler sind ganz und gar nicht zu vermeiden, wenn man nicht schon mehrere Griffe vorher weiss, welche Accorde noch kommen und welche Lage ihrer Intervalle die beste ist. Insbesondere wird ein solcher voraussichtlicher Ueberblick nothwendig wegen derjenigen Dissonanzen, die eine Vorbereitung bedürfen. Schwer — allerdings — ist es zwar, dieser Forderung des Voraussehens immer und in allen Fällen vollkommen Genüge zu leisten; doch nicht so schwer, als Viele vielleicht glauben. Uebung bringt hier eine gleiche Fertigkeit zu Wege, wie in dem mechanischen Spielen eines Instruments. Bei diesem muss um der richtigen Applicatur willen auch immer eine Reihe von Noten im Voraus übersehen werden, und man findet jene durch Uebung dann gleichsam wie von selbst; nicht anders ist es in dem Generalbassspiele in dieser Beziehung; nur muss man der Uebung nicht satt werden und sie jederzeit mit dem grössten Ernste, mit Aufmerksamkeit treiben.

4) Was den Stimmumfang betrifft, in welchem man sich bei dem Generalbassspielen zu bewegen hat, so werden dessen natürliche Gränzen schon von dem Zwecke eines harmonischen Accompagnements festgestellt, das sich bekanntlich niemals ohne sonderlichen Grund über die Hauptmelodie, den Gesang, hinausbewegen darf, vielmehr, wie der Grund den Wellen und Wogen des Meeres, diesem nur zum Fundamente, zu der Grundlage, der festen Stütze, auf welcher er kühn sich emporschwingt, dienen muss. In der Regel geht man daher mit der Oberstimme nicht höher als bis höchstens zum zweigestrichenen *e* oder *f*, es müsste denn sein, dass der Bass schon eine solch hohe Lage genommen hat, dass mit dem begleitenden Accorde unmöglich innerhalb jener Gränzen geblieben

werden kann. Nach der Tiefe hin darf man nicht wohl weiter als mit der tiefsten Mittelstimme (dem Tenore) bis zum kleinen (ungestrichenen) *g* oder *f* reichen, ausser — was jedoch wohl selten vorkommt — der Bass ist so tief gesetzt, dass bei Innehaltung jener Gränze mit dem Accompagnement ein zu grosser Abstand des Basses von dem begleitenden Accorde statt fände. Ein, solcher zu grosser Abstand ist nämlich immer ein Fehler und wirkt, statt denselben zu fördern, stets nachtheilig und hindernd auf den Zweck und die Absicht der Begleitung, von deren Wesen im Besonderen im zweiten praktischen Theile in einer der dort kommenden Vorlesungen die Rede sein wird. Man höre z. B. die Accorde unter *a:* wie hohl und mager, zerstückelt und zerrissen gleichsam klingen sie gegen die schon besseren unter *b*, wo nur der Bass um eine Octave höher gesetzt ist, und die noch besseren unter *c*, wo Accord und Bass noch näher zusammengetreten sind:

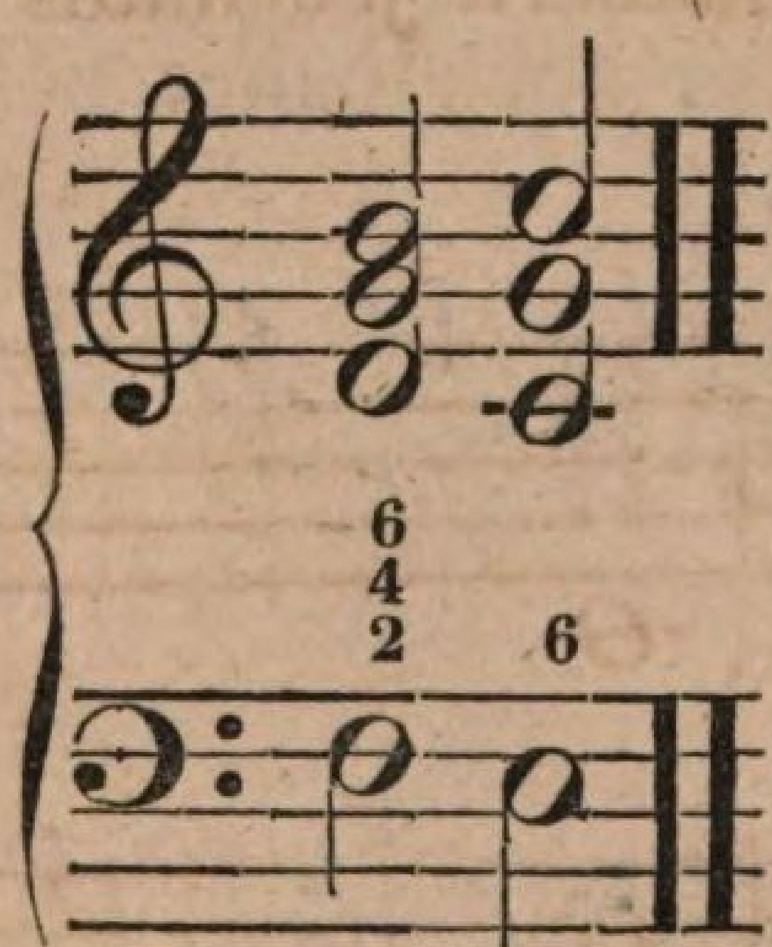


Der Grund von dieser verschiedenen Wirkung liegt darin, dass, je weiter der Bass sich von seinem begleitenden Accorde entfernt, desto weniger Einheit und Zusammenhang auch in der ganzen Harmonie herrscht, und umgekehrt je näher Accord und Bass zusammen oder bei einander liegen, desto mehr Einheit, Zusammenhang, Innigkeit, — ein desto festeres gewissermassen familiäres Band auch beide und die ganze Harmonie umschliesst. Nun darf aber, ohne grosse Noth, der Accord dem Basse

niemals auch zu nahe rücken, weil sonst dieser nicht klar genug hervortreten, und überhaupt seiner ganzen inneren und äusseren Natur gemäss, die ich in meiner fünften Vorlesung schilderte, einherschreiten kann. Ein Satz oder ein Spiel wie dieses z. B.

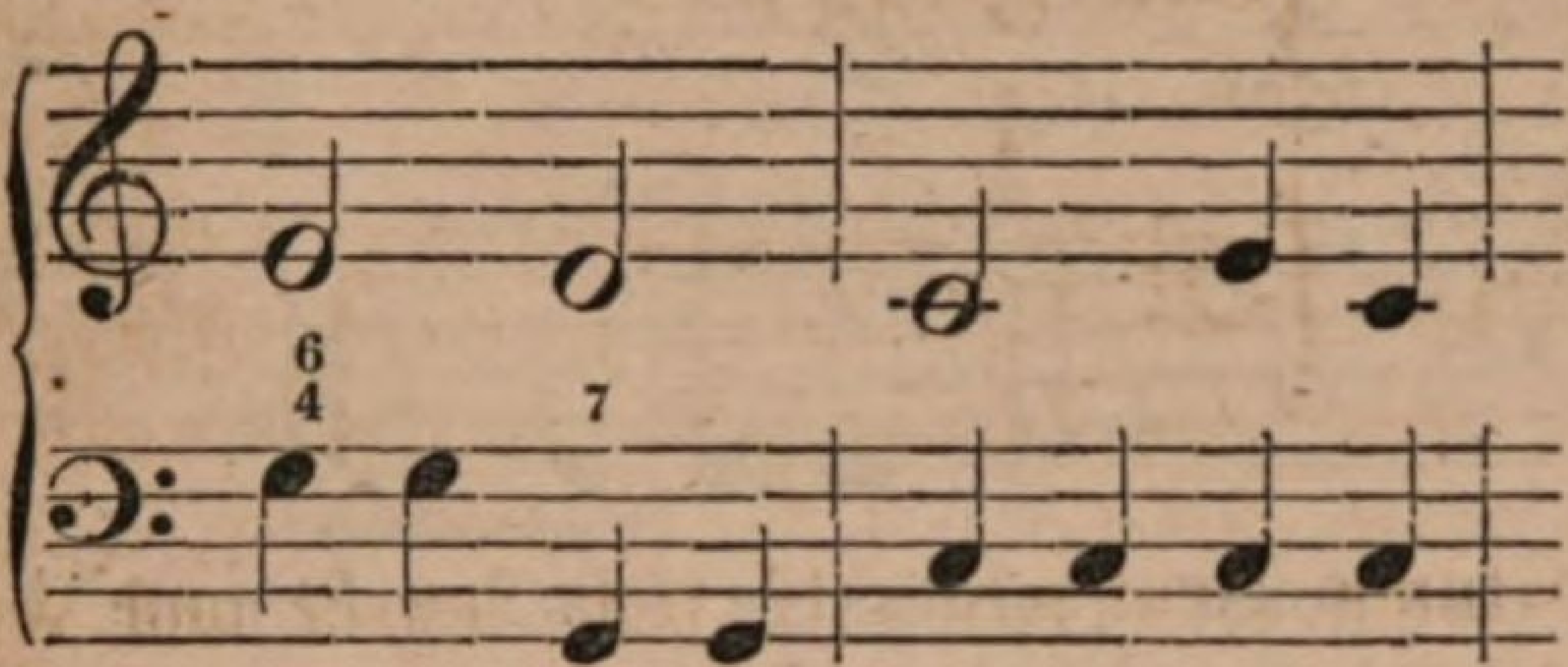


ist aus dem Grunde ganz schlecht; weit besser und verständlicher wirkt dagegen, wie überhaupt aller Mittelabstand des Basses von dem Accorde:



Ist man dem zu Folge nach und nach zu tief in der Lage der Harmonie gekommen, so benutzt man den ersten besten grösseren oder kleineren Ruhepunkt, der sich nun durch Schluss einer Periode oder durch Pausen ankündigt, dazu, unmittelbar wieder mit dem Spiel in eine höhere Tonlage hinauf zu rücken, ohne Rücksicht auf den Sprung, der dadurch in der Harmonie selbst vielleicht entsteht, in dem Ruhepunkte aber auch seine vollkommene Rechtfertigung findet, ja zu dessen Hervorhebung und so zu der merklicheren Absonderung der einzelnen Perioden noch beiträgt. Uebrigens versteht es sich von selbst, dass ein

solcher Sprung, durch welchen das Anheben eines neuen Satzes so merklich hervorträte, alsdann nicht geschehen darf, wenn die Perioden und Absätze, aus irgend welchen Gründen nun, eng mit einander verbunden sind oder die Hauptstimme so tief gesetzt ist, dass die Begleitung nothwendiger Weise eine, wenn nicht noch tiefere, so doch gleich tiefe sein muss, wie z. B. in diesem Falle



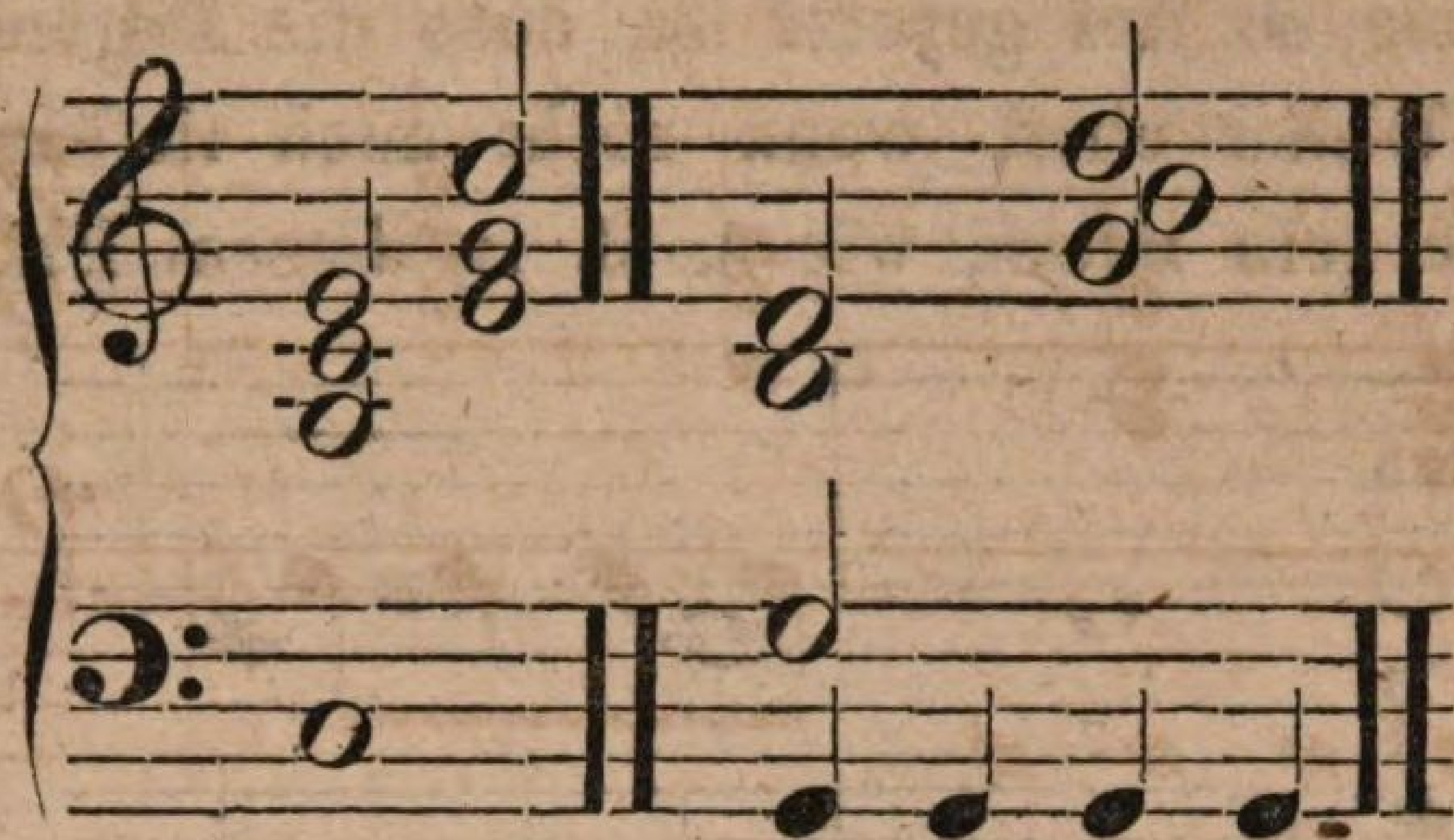
u. s. w.

wo eine Begleitung, wie folgende unter *b*, unverkennbar sehr schlecht wäre, sondern jedenfalls dieselbe wie unter *a* lauten muss:



In solchen Fällen muss man den Uebergang in eine höhere Lage an einer anderen schicklichen Stelle zu ermitteln suchen; es ist nämlich auch wohl in der Mitte einer Pe-

riode — freilich mehr gewöhnlich als gut, bei einem consonirenden Accorde über irgend einer etwas langen Note die Lage zu verändern, oder wenn ein und derselbe Accord zwei oder mehreremale auf einander folgt, wie:



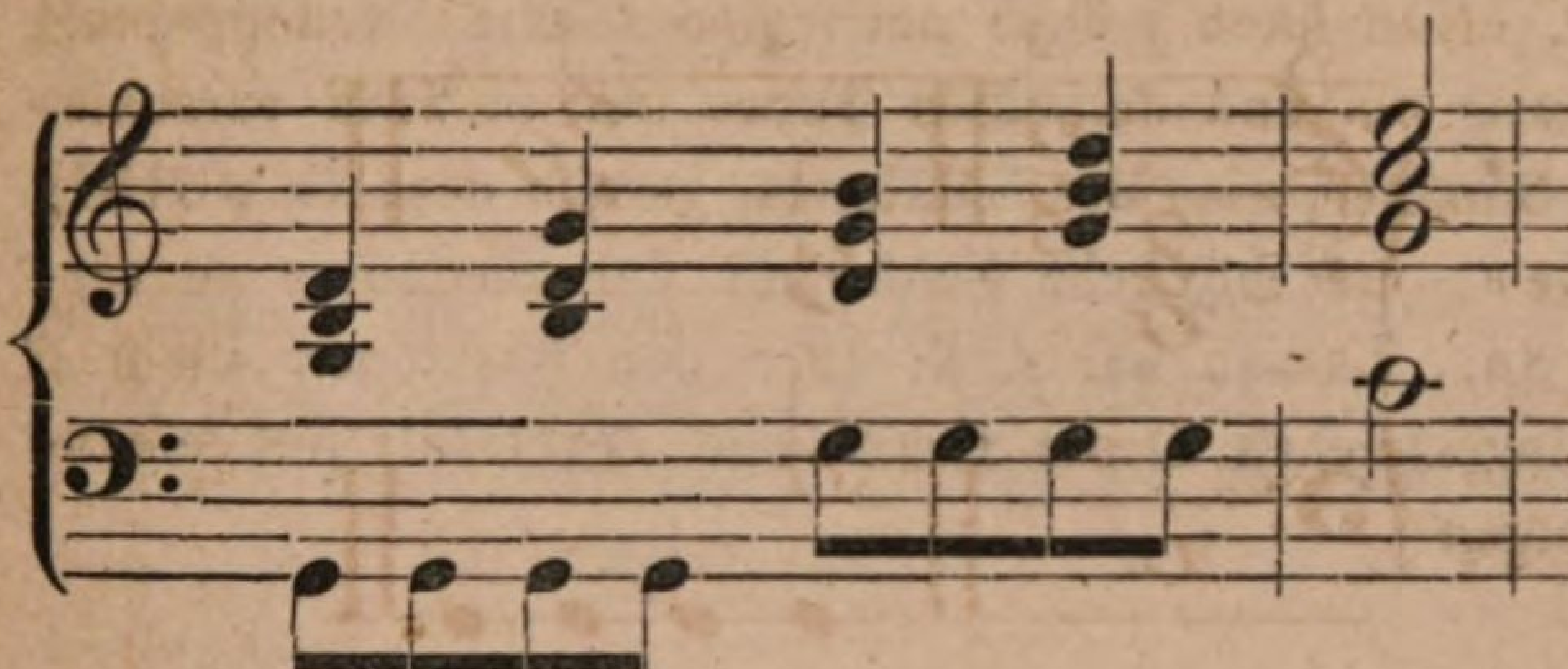
Auch durch eine sonst überflüssige fünfte Stimme kann man das Spiel im Falle der Noth etwas in die Höhe helfen, indem man nämlich die tiefste Stimme oder den tiefsten Ton eines Accordes in der Höhe (höheren Octave) verdoppelt, und nun denselben in der unteren Stimme weglässt, als:



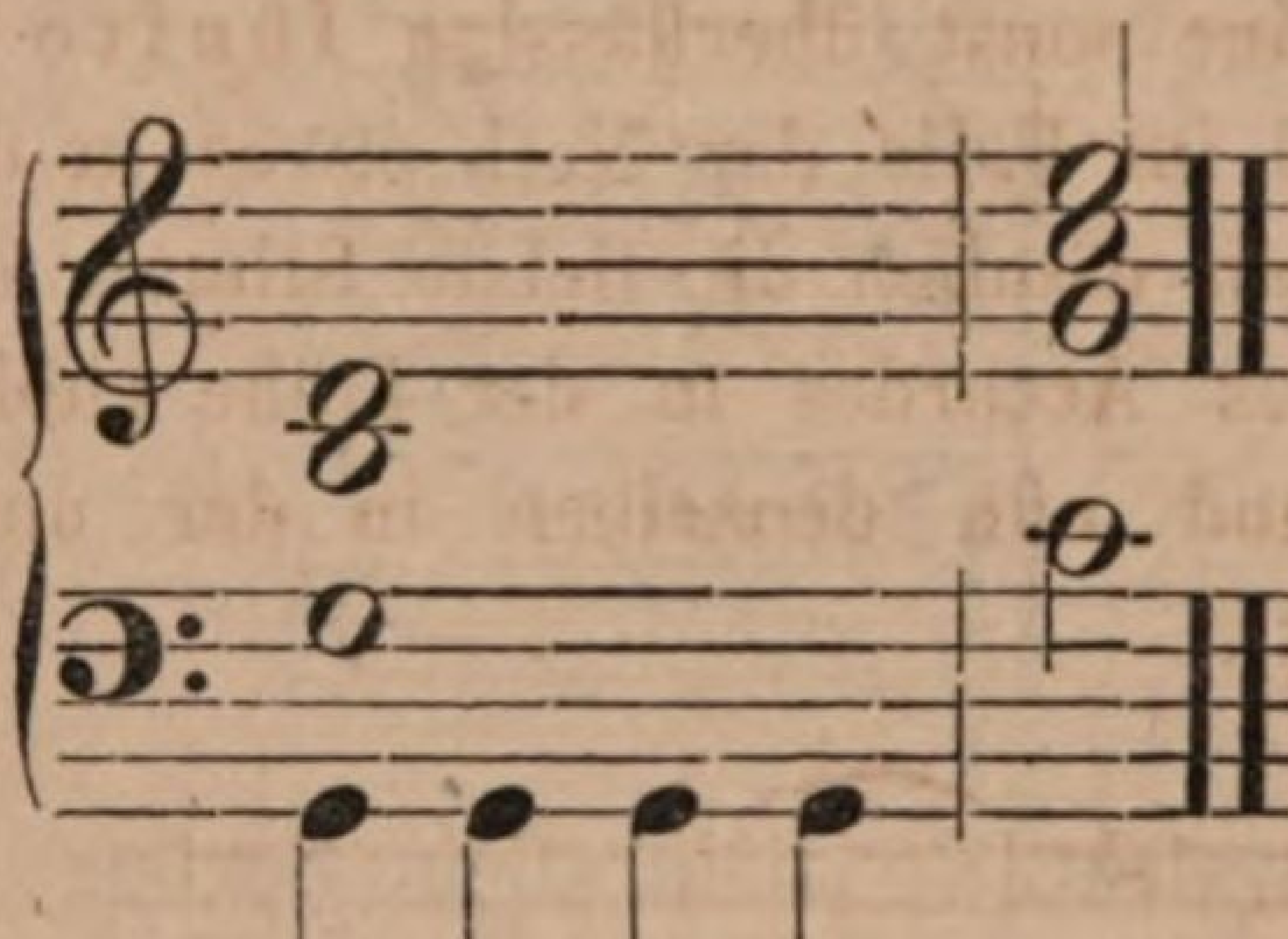
u. s. w.

Man kommt auf diese Weise immer wenigstens um eine Quinte weiter hinauf. — Ist endlich der Sprung, der auf diese Weise geschieht und um benannten Zweckes willen geschehen muss, sehr gross, so dass er für den Hörer doch etwas zu merklich hervorträte und einen zu schnellen Wechsel von Licht und Schatten, mit denen die höheren und tieferen Töne ganz passend zu vergleichen sind, bewirken würde, so kann man ihn auch wohl dadurch etwas vermitteln und den Uebergang dergestalt mehr rhythmisch

und allmählig, ähnlich dem Verschwimmen der Farben in einander, geschehen lassen, dass man (bei längeren Bassnoten etc.) den Accord in seinen verschiedenen Versetzungen stufenweise auf einander folgen lässt:



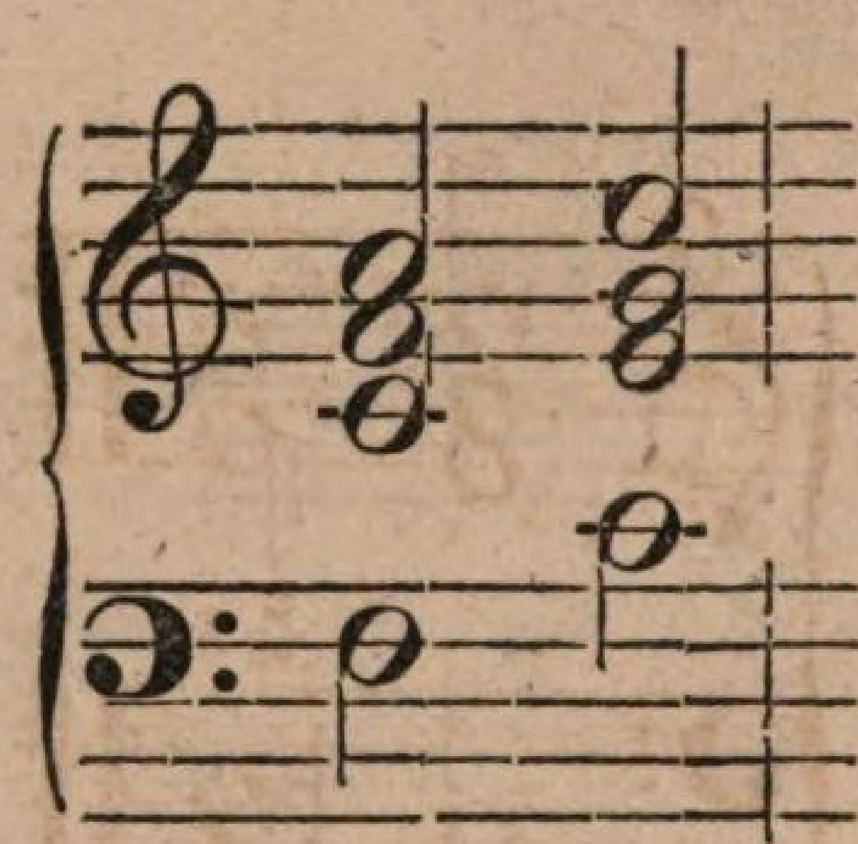
statt



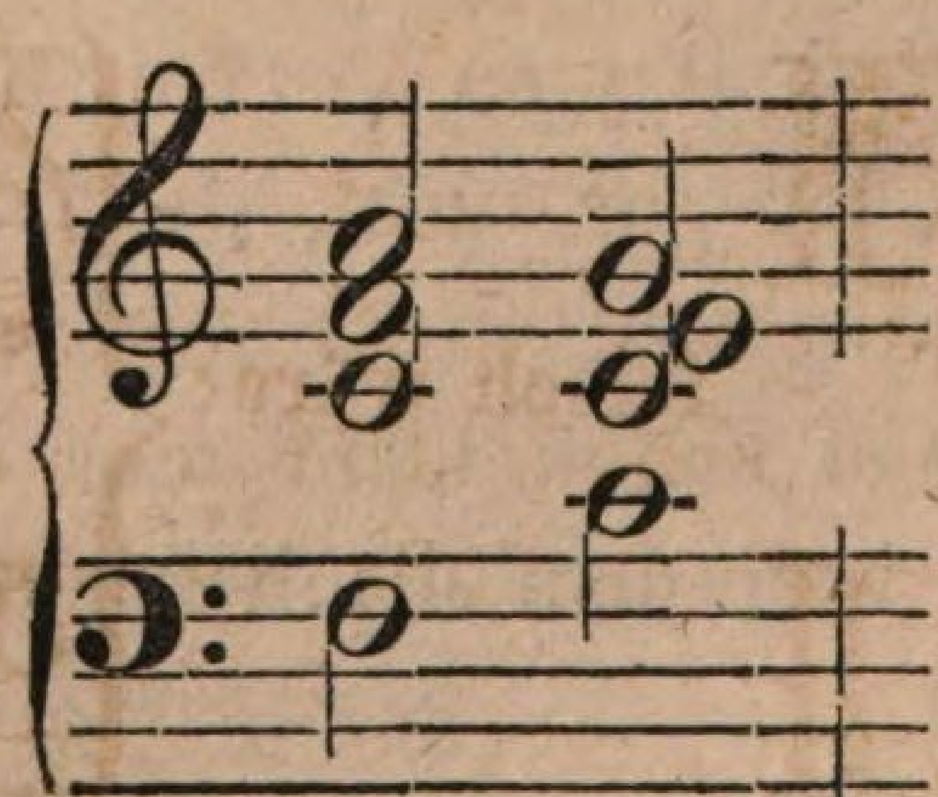
Und ein solches Versetzen kann den Regeln des Satzes nach mit allen Accorden geschehen, und nicht blos, wie hier, von der Tiefe zur Höhe, sondern auch von der Höhe zur Tiefe. Doch kommt man zu **hoch** im Generalbassspiele sehr selten oder gar nicht, da fast alle Auflösungsschritte der Dissonanzen u. s. w. abwärts geschehen, auch alles Harmonieenspiel schon mehr eine Neigung zur Tiefe als zur Höhe hat, weil dort die befriedigendsten Schlüsse zu finden sind.

5) Als ich in meiner vorhergehenden Vorlesung bei Gelegenheit der Lehre von der Verdoppelung der Intervalle davon sprach, dass alle Consonanzen, freilich die eine mehr und schicklicher (Octave und Quinte) als die andere (Terz und Sexte), verdoppelt werden könnten, wenn

es die nöthige Stimmenzahl erfordere, bemerkte ich jedoch zugleich auch und setzte weiter aus einander, dass die Verdoppelung überhaupt nur geschehen dürfe, wenn dadurch nicht sonst ein Fehler in der Harmonie bewirkt werde. Nun kann jedoch auch eine solche Verdoppelung, und zwar ein und desselben Tones nur in zwei verschiedenen Stimmen, also des Einklangs, gerade deshalb nöthig werden, um mögliche Fehler in der Harmonie zu vermeiden. Lassen wir z. B. über den Basstönen klein *F* und eingestrichen *C* die Dreiklänge dergestalt auf einander folgen



so entstehen ersichtlich nicht allein Sprünge in zwei verschiedenen Stimmen, sondern nach bekannter Regel auch verdeckte Octaven, und um diese zu vermeiden, müssen wir nothgedrungen die Accorde so stellen:



so dass also in dem *C*-Accorde Tenor und Bass ein und denselben Ton vortragen. Folgen der Dreiklang von *C* und der Sextenaccord über *D* mit grosser oder übermässiger Sexte dermassen auf einander



so entsteht im Tenor der höchst unmelodische Sprung einer übermässigen Secunde, und diesen vermeiden wir alsobald, wenn wir dem Tenor und Alt ein und denselben Ton geben, mit anderen Worten: die Terz im Einklange verdoppeln:



Auch um der richtigen Fortschreitung mancher Intervalle willen, seien sie nun Con- oder Dissonanzen, muss eine solche Verdoppelung öfters statt finden, als:



falsch wäre:



denn die Terz des Dominantenaccordes, die hier im Alte liegt, schreitet stets zur Octave des folgenden Dreiklangs auf, und welche hundert andere Fälle ich noch anführen könnte.

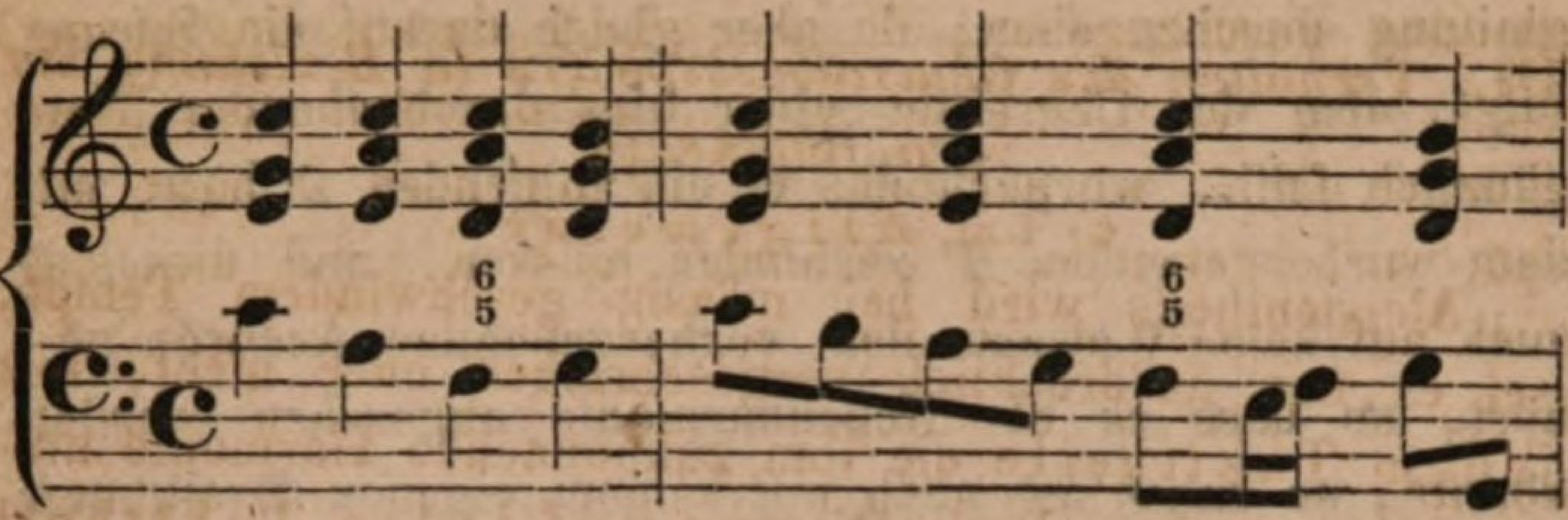
III. *Verhalten des Generalbassspielers in Beziehung auf den Rhythmus.*

1) Im Allgemeinen.

Meistentheils wird bei mässig geschwindem Tempo, sei es nun ausdrücklich vorgeschrieben oder nicht, mit jedem Takttheile die ihm zukommende Harmonie angeschlagen, mit anderen Worten: auf jeden Takttheil fällt auch ein begleitender Accord im Generalbassspiel *). Sonach giebt man im Zwei-, Drei- und Vierviertelakte z. B. bei dem Eintritte eines jeden Viertels die dazu gehörige Harmonie an, weil mit diesem Eintritte in den genannten Taktarten auch ein neuer Takttheil anfängt, und lässt die in der Generalbassstimme vielleicht dazwischen noch eingeschalteten kürzeren Noten ohne alle Begleitung — wie man sich in der Kunstsprache auszudrücken pflegt — durchgehen. Diese letzte Bemerkung gilt indess hauptsächlich nur von den sogenannten harmonischen Nebennoten (Nebenharmonieen) und von den mehr stufenweis auf einander folgenden kurzen durchgehenden, auch Hülfs-Noten und Tönen, wie in diesen Beispielen:



*) Es versteht sich von selbst, dass hier nur von unbezifferten Bässen die Rede ist, und auch in Beziehung auf diese allein nur die oben folgenden Regeln gegeben sind, und sein können, da, wenn eine Bezifferung über einer Bassnote steht, der dadurch angedeutete Accord dazu gegriffen werden muss, die Note mag fallen in welche Zeit des Taktes sie will.





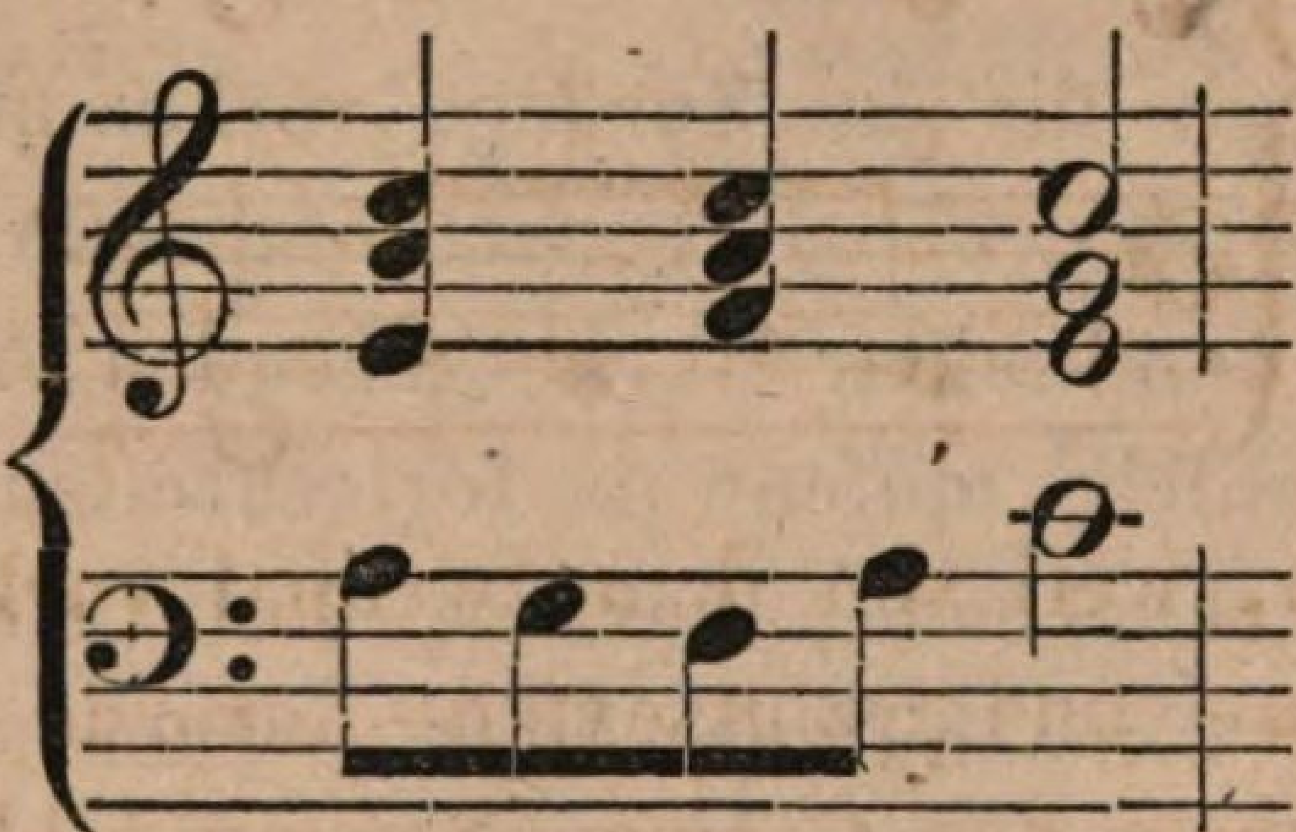
u. s. w.

Gehören hingegen die im Sprunge vorkommenden kürzeren Noten auf schlechten (unaccentuirten) Taktgliedern nicht zu dem unmittelbar vorhergehenden Accorde, oder folgt auf eine solche stufenweis fortschreitende, der Regel nach sonst durchgehende, kürzere Note ein Sprung, so muss auch sie, diese kürzere Note, wenn nicht ein anderer Accord vorgeschrieben ist, in welchem Falle (wie vorhin in der Anmerkung gesagt) die Begleitung nie fehlen kann, mag der Dreiklang über ihr durch Ziffern angedeutet sein oder nicht, mit solchem begleitet werden, als bei den in folgender Notenzeile beispielsweise angeführten, mit einem † bezeichneten Achtelnoten:



In den beiden vorletzten Takten scheint nämlich auf den ersten Blick das vierte Achtel *G* (im Basse) ohne Be-

gleitung durchzugehen; da aber gleich darauf ein Sprung folgt, also der Charakter einer blos durchgehenden Note gänzlich fehlt, wornach das *G* ein folgendes *A* hätte mit dem vorhergehenden *F* verbinden müssen, und dieses *G* auch auf keine Weise zu dem vorhergehenden Accorde gehört, so dass es als Nebenharmonie angesehen werden könnte, so muss es auch mit seinem eigenen Dreiklange begleitet werden. Anders verhält es sich mit dem ersten *G* im zweiten Takte, und mit dem *C* im dritten; jenes ist ein wirklicher Durchgangston, der das vorhergehende *A* stufenweis nach dem folgenden *F* leitet, und dieses ein Nebenharmonieton, welche beide aber keine besondere Begleitung bekommen. Da in diesem Beispiele:



die zweite Note *G* blos durchgehend ist, so erhält sie keinen begleitenden Accord, aber zu dem folgenden *F* muss, da es sich zu dem *A* wie ein Sprung verhält, und da es nicht als zu der vorhandenen Harmonie (*A*-Moll) gehörig angesehen werden kann, auch wieder der Dreiklang gegriffen werden. Wäre zu dem ersten *A* der Sextenaccord vorgeschrieben gewesen —



so dass der Accord die erste Umkehrung von dem *F*-Dreiklange wäre, alsdann hätte das folgende *F* auch als zur vorhergehenden Harmonie gehörig angesehen werden und — wie hier — ohne besondere Begleitung bleiben dürfen. Uebrigens bemerke ich nur noch, dass man auch zu manchen stufenweise auf einander folgenden und dem Anscheine nach blos durchgehenden Noten den nicht bezeichneten Dreiklang anzugeben hat. Dies ist unter Anderm der Fall bei dem zweiten und vierten Achtel *C* in folgendem Beispiele



einmal nämlich, weil von dem zweimal vorkommenden *H* mit dem Sexten- und Quintsexten-Accorde der Grundton *G* ist, zu welchem das *C* einen Sprung bildet, und dann zweitens, weil zumal der Quintsextenaccord ein (umgekehrter) Dominantseptimenaccord ist, der nothwendig in seinem folgenden Tonicadreiklange seine Auflösung finden muss. Auch zu den auf schlechte Taktglieder fallenden kürzeren Noten vor und nach einer Pause muss, wenn sonst kein besonderer Accord beziffert ist, in der Regel der begleitende Dreiklang gegriffen werden:



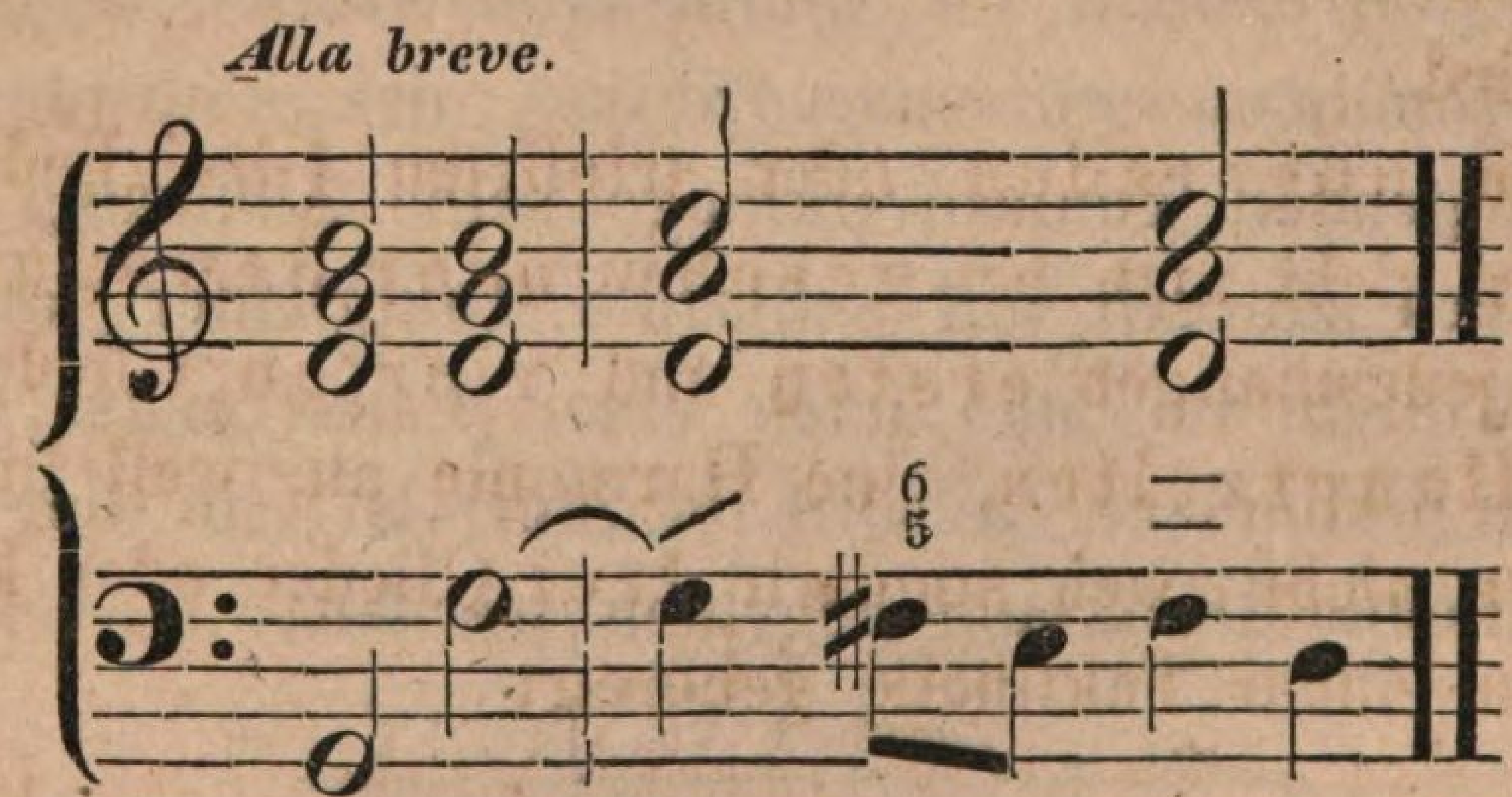
obschon in diesem Falle manche Generalbassspieler auch den Accord weglassen, und den Ton nur als einen schnell vorübergehenden Hülfston betrachten.

2) Im Besonderen.

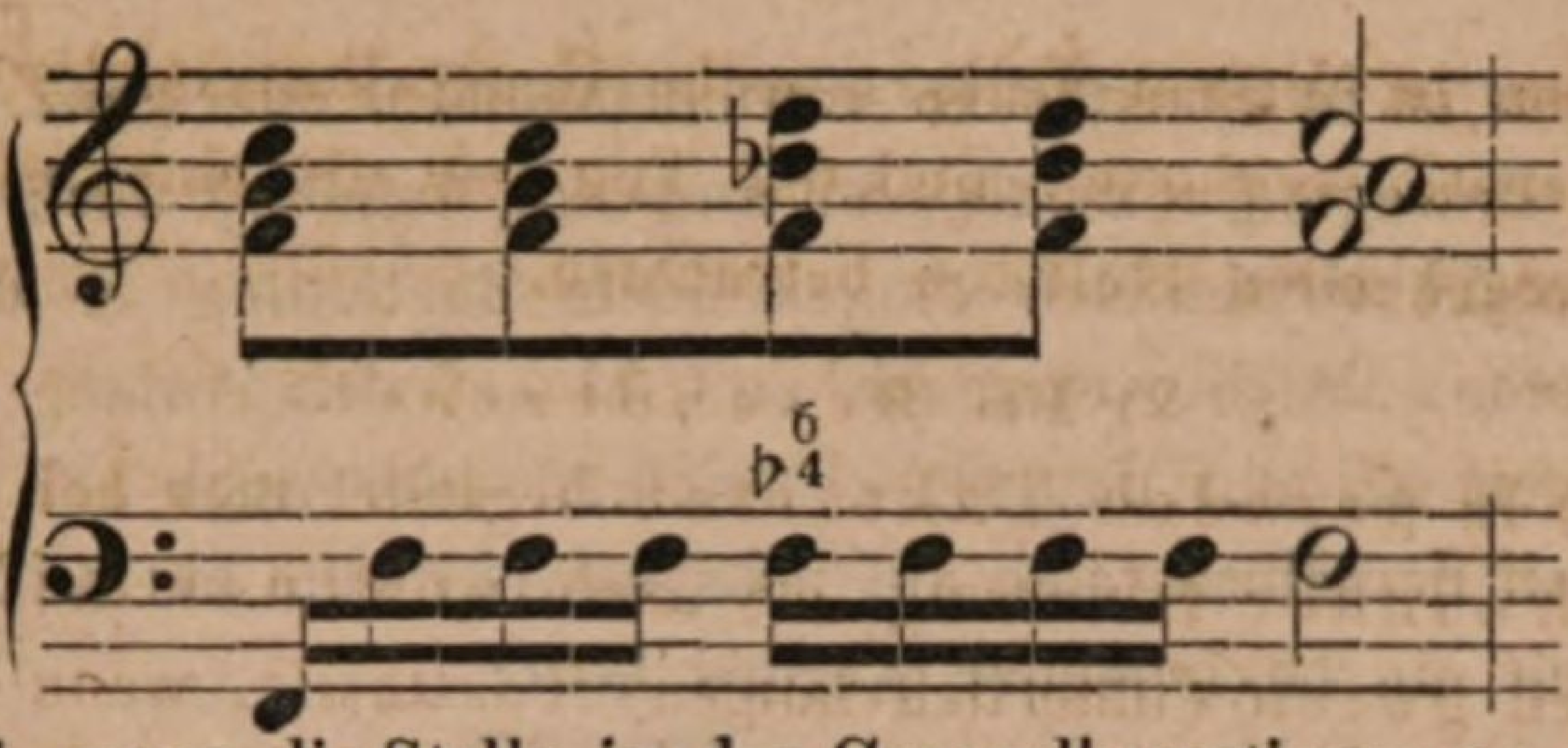
a) In geraden Taktarten begleitet man bei sehr geschwinder Bewegung oft auch wohl nur die sogenannten guten (innerlich langen) Takttheile, wenn nämlich die Harmonie nicht etwa verändert und aufs Neue bezeichnet worden ist:



Im *Allabreve*-Takt muss dies allemal geschehen, da er ohnehin nur zwei Hauptzeiten hat, in denen sich ein begleitender Accord anbringen lässt:

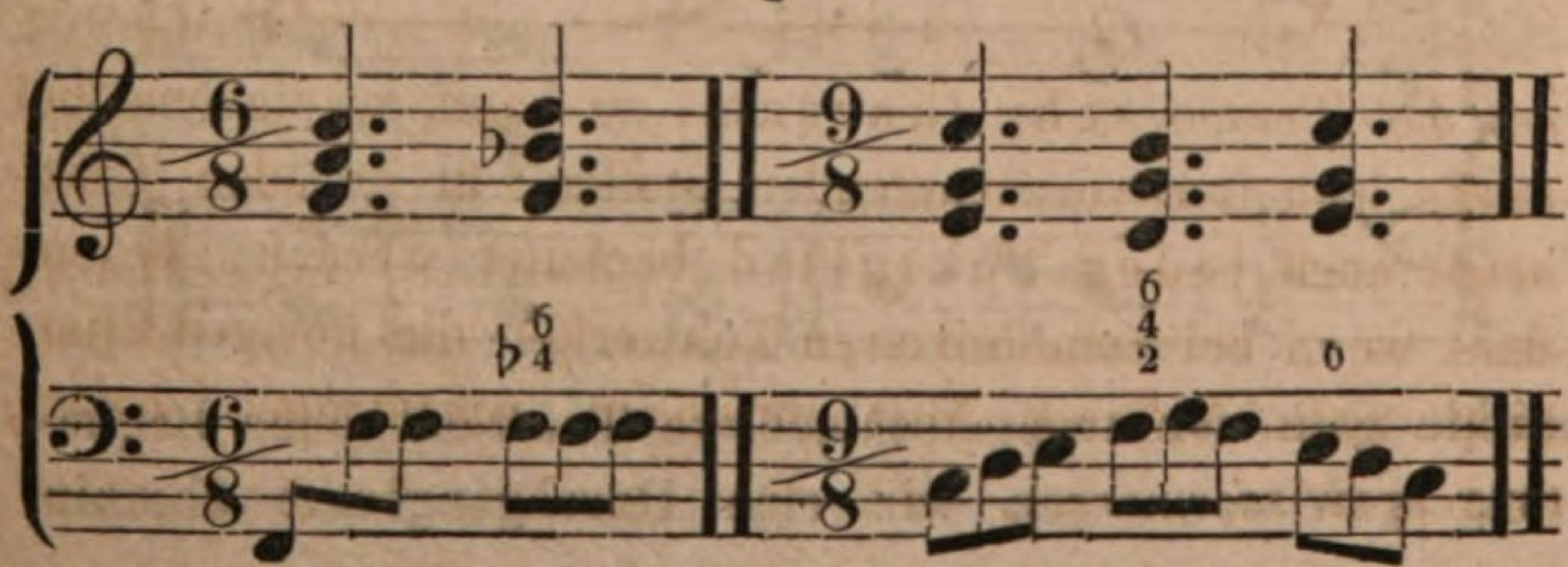


Ist das Tempo sehr langsam, so kann, wenigstens bei etwas lebhafter vorzutragenden Stellen, in geraden Taktarten auch jedes Taktglied begleitet werden, besonders wenn bei combinirteren Tonwerken die übrigen Stimmen noch kürzere Notengattungen vorzutragen haben, wie z. B.



wobei, wenn die Stelle in der Generalbassstimme zu einem grösseren Instrumentalwerke vorkommt, die Violinen und einige Blasinstrumente vielleicht Zweiunddreissigstel- oder gar Vierundsechszigstel-Noten vorzutragen haben. Dies kann man nun zwar, wie man hier vielleicht auch einwendet, nicht aus der einfachen Generalbassstimme ersehen, aber muss denn auch in der Musik Alles vorgeschrieben sein und macht man denn nur Musik für die Augen, soll man nicht selbst auch hören? — Ich meine doch, und dabei kann es dem Generalbassspieler sicher nicht entgehen, solche Fälle zu beurtheilen und zu bemerken. Indess thue man des Guten auch in diesem Falle nicht zu viel, damit man den übrigen Stimmen nicht durch zu buntes Begleiten und oftes Anschlagen der Accorde lästig wird.

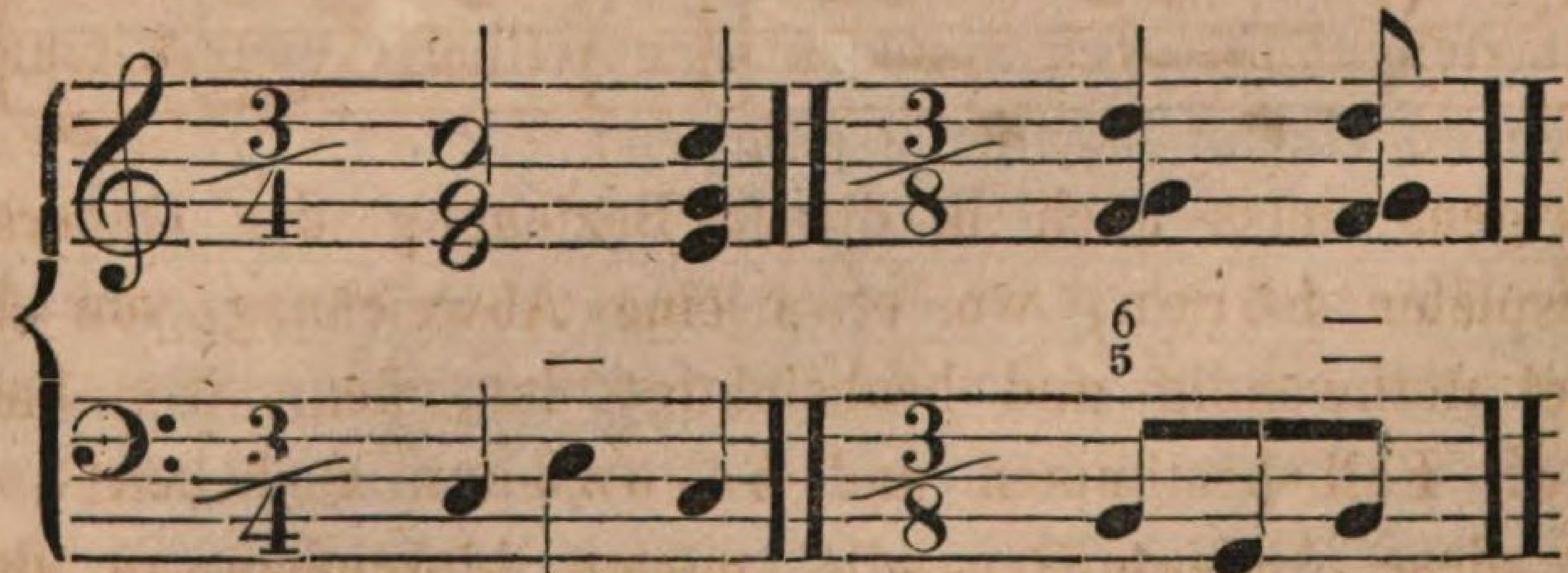
b) In ungeraden oder triplirten (dreigliederigen) Taktarten giebt man bei geschwinder Bewegung nur zu dem jedesmaligen ersten und vierten Gliede, oder zu den Hauptzeiten, eine Harmonie an, weil in diesen Taktarten nicht zwei, sondern drei Glieder oder kleinere Zeiten zu einem Taktheile gehören:



Dagegen ist in Tonstücken von langsamerer oder ganz langsamer Bewegung (*moderato, andante, adagio*) auch wohl eine solche rhythmisch eingekleidete Begleitung in diesen Taktarten üblich, wornach sowohl auf den Anfang einer Hauptzeit als auf das letzte Drittheil oder auch auf jedes Drittheil derselben, also auf jede, sowohl gute als schlechte Taktzeit ein begleitender Accord fällt:



Im eigentlichen Tripeltakte, z. B. im Dreiviertel- und Dreiachteltakte, wird bei geschwinder Bewegung gemeiniglich nur mit dem ersten und dritten Takttheile, also mit der Arsis und Thesis, eine Harmonie angegeben:



mithin geht der zweite schlechtere Takttheil ohne Begleitung gewissermassen wie eine Durchgangsnote überhin,

wenn nicht etwa aus Gründen das Gegentheil nothwendig und ausdrücklich angezeigt wird. Bei langsamerer Bewegung oder in grösseren, ausgedehnteren Tripeltaktarten etc. begleitet man im Generalbassspiel auch wohl ohne weitere besondere Veranlassung den zweiten schlechteren, sonst — wie gezeigt — durchgehenden Taktheil:

Adagio.



Will der Componist zu der einen oder anderen kürzeren Notengattung in diesen Taktarten eine eigene Begleitung haben, so muss er dies durch die zur Generalbassschrift tauglichen Ziffern und Zeichen ausdrücklich andeuten, wie in folgendem Falle z. B. geschehen:

Allegro.



Uebrigens muss auch in dieser Beziehung der Generalbassspieler hören, wo etwa eine Abweichung von der Regel nothwendig und beabsichtigt ist, denn wer kann jeden Fall bestimmen und besonders ausheben!? — Und diese Andeutungen alle mögen hinreichen zu dem Grundrisse einer allgemeinen Theorie des Generalbassspiels, den allein nur zu geben und zu entwerfen für

den diesseitigen Zweck meine Aufgabe hier war. Wir sind aber damit auch angelangt dicht vor den Thoren des eigentlich praktischen Unterrichts in der Kunst des Generalbassspiels, und brauchen nur zu öffnen dieselben, um aus dem allgemeinen Gebiete nun mit einem Male auch überzutreten in das besondere, und mit frischer Kraft hier und geschickter Anwendung geltend zu machen, was wir an eigentlich wissenschaftlichen Vorstudien aus jenem allgemeinen Kreise mit hinüberbrachten und hinüberbringen. Gewinnt man für das Leben, so soll man in dem Leben auch geniessen.

Neunte Vorlesung.

Tabellarische Uebersicht und Bezeichnung aller in dem System der Harmonie und somit auch beim Generalbassspiele vorkommender Accorde.

Vollendet, sagte ich am Schlusse meiner letzten Vorlesung, hätten wir mit ihrer Betrachtung auch die allgemeine Theorie der Kunst des Generalbassspiels, und in der That — schauen wir von diesem Standpunkte aus noch einmal zurück auf das Ergebniss aller unsrer bisher angestellter Untersuchungen, so geht das ganze Wesen der Generalbasskunst schon in dem hellsten Lichte vor uns auf, noch ehe wir in ihr selbst eigentlich etwas Besonderes und Erhebliches geleistet haben. Dicht angekommen vor den Thoren des wahren innersten Heiligthums, der Praxis dieser Kunst, sind wir, drückte ich mich aus, und nur den Riegel hinwegzuschieben, die Thore zu öffnen, thut Noth, um mit dem kräftigsten Erfolge auch anwenden zu können, was wir von ihr selbst schon durch die allgemeine Beschauung erlernten. Thun wir denn das, und wir werden den Uebertritt in das Besondere am besten

und schicklichsten gewinnen, wenn wir uns gleichsam eine Zeichnung, eine Charte im verjüngten Maassstabe von seinem Gebiete entwerfen, die uns dann zugleich bei der wirklichen Wanderung in diesem als sicherer Führer dient. Wir haben die Wissenschaft von jener Kunst gewonnen, wenden wir diese Wissenschaft nun auch an auf ihr Leben, und suchen selbst als Schöpfer ihrer Werke aufzutreten nach diesem Wissen; doch ist dazu nöthig noch, dass wir das Leben selbst auch in seinen mancherlei Abstufungen kennen lernen, und erfahren, welche Werke alle und welche Leistungen es erfordert. Die Kunst des Generalbassspiels besteht vor Allem in harmonischer Begleitung einer einzigen einfachen Grundstimme nach dazu gegebenen verschiedenen Zeichen, und harmonische Begleitung einer Grundstimme ist nichts Anderes als ein melodisch geordnetes Accordspiel über derselben: so werden denn keine anderen Gestalten und Leistungen in dem Leben und auf dem Gebiete dieser Kunst, zu dem überzutreten wir im Begriff stehen, auch vorkommen als harmonische Accorde, und wir werden am sichersten und vollständigsten dieselben, nachdem der Uebertritt in das praktische Gebiet geschehen ist, und wir darin thätig zu wirken streben, zu schaffen vermögen, wenn wir von unserem jetzigen Standpunkte aus sie alle noch einmal der Reihe nach anschauen, sie uns hier zuvor, den einen nach dem andern, in gehöriger Ordnung und voller Gestalt einmal vorführen. Wissen wir endlich auch, welche Accorde alle in der musikalischen Harmonie und in der Kunst des Generalbassspiels vorkommen, so werden, in dieser selbst dann thätig, wir keinen verabsäumen, gehörig bilden und behandeln zu lernen, und machen eine solche Erfahrung am schnellsten und bequemsten

durch eine vollkommen tabellarische Uebersicht aller dieser Accorde und ihrer generalbassmässigen Bezeichnung,

die denn gleichsam am schicklichsten auch dienen wird zu jenem letzten Sprengen des Riegels an der Pforte des eigentlichen praktischen Gebiets des Generalbassspiels, wie zum sicheren, kundigsten Führer hiernach in demselben, denn sie ist in ganzer Wahrheit die Charte, welche zu einem Ueberblicke dieses gesammte weite Gebiet vor uns ausbreitet.

Indem ich nun eine solche Tabelle demnach sofort auch zu ordnen beginne, muss ich freilich zuvor noch bemerken, dass in deren Ausführung allerdings Wiederholungen mancher früher und bei anderen Gelegenheiten schon gemachter Erfahrungen und Lehren vorkommen werden; allein wäre auch die Repetition und Uebung in den betreffenden Dingen nicht nöthig, welche dieselben unverkennbar gewähren, so gehört ihr Inhalt doch hier wesentlich zur Vollständigkeit der Sache, und kann selbst durch eine blosse Erinnerung an Vergangenes nicht ersetzt werden. Gleich der Anfang meiner Darstellung enthält eine solche Wiederholung. Nämlich während meiner dritten Vorlesung schon machten wir die Erfahrung, dass alle wirkliche und in der musikalischen Praxis vorkommende Accorde ursprünglich beruhen auf nur zwei Grund- oder deshalb sogenannten Stammaccorden. Diese sind der Dreiklang und der Septimenaccord. Von dem ersteren, dem Dreiklange, der nun con- oder dissonirend sein kann, stammen alle übrigen ursprünglich blos dreistimmige con- oder dissonirende Accorde ab, und von dem letzteren, dem Septimenaccorde, alle übrigen vier- oder noch mehrstimmigen Accorde, denn selbst der Nonen-, Undecimen- und wie die sonstigen selbstständigen Accorde heissen, die von einigen Tonlehrern auch als Stammaccorde angesehen werden, entstehen nur durch Zusatz des einen oder anderen Intervalls noch zu dem Septimenaccorde. Den Dreiklang und Septimenaccord werden wir daher auch als die

nächste und einzige Wurzel ansehen müssen für den harmonischen Stammbaum, den wir aufstellen.

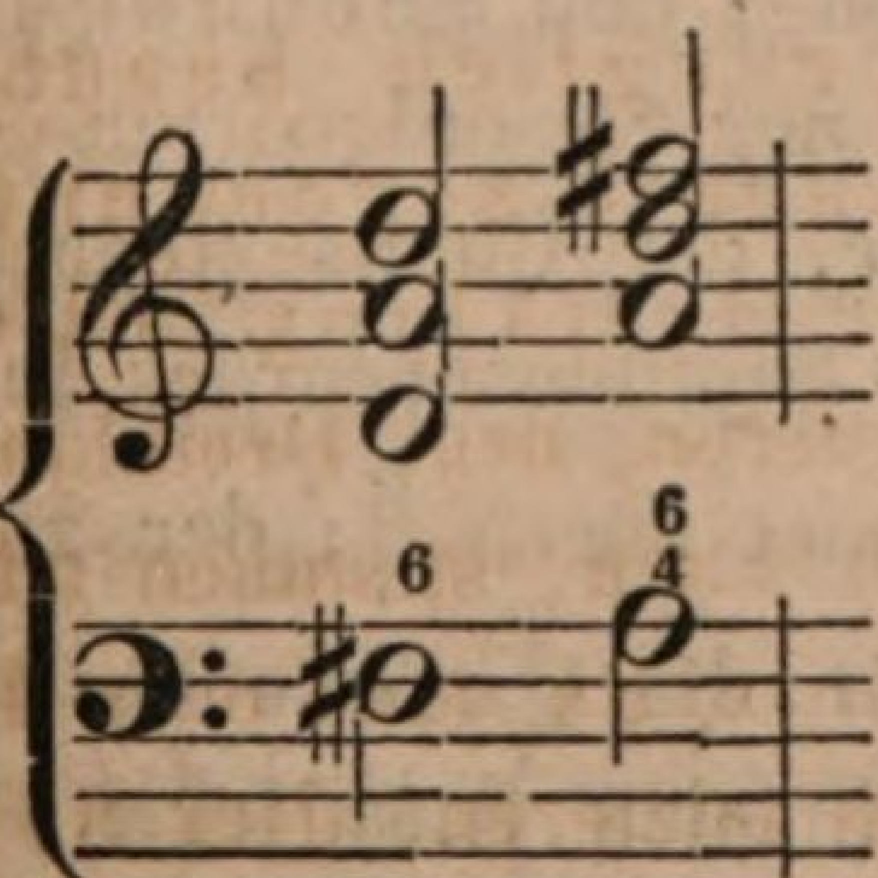
Aus dem Dreiklange, der aus Terz, Quinte und Octave besteht, entspringen zunächst durch Umkehrung oder Versetzung seiner Intervalle zwei andere Neben- oder abstammende Accorde: der nach dem Verhältnisse seiner Intervalle zu seinem Basse sogenannte Sexten- und Quartsexten- oder Sextquartenaccord. Der Sextenaccord entsteht, wenn wir die Terz des Dreiklangs in den Bass legen, und der Quartsextenaccord, wenn wir seine Quinte in den Bass an die Stelle des eigentlichen Grundbasses legen. Aus



oder



entstehen demnach durch solche Umkehrung folgende zwei verschiedene Accorde:



oder



Der Dreiklang wird in der Bezifferung nicht bezeichnet, ausser es ist das eine oder andere Intervall in ihm zufällig erhöht oder erniedrigt; der Sextenaccord wird, wie das Beispiel besagt, blos durch eine 6, und der Quartsextenaccord durch $\frac{6}{4}$ beziffert. Ist in dem Dreiklange eine Dissonanz enthalten, so kommt natürlich deren In-

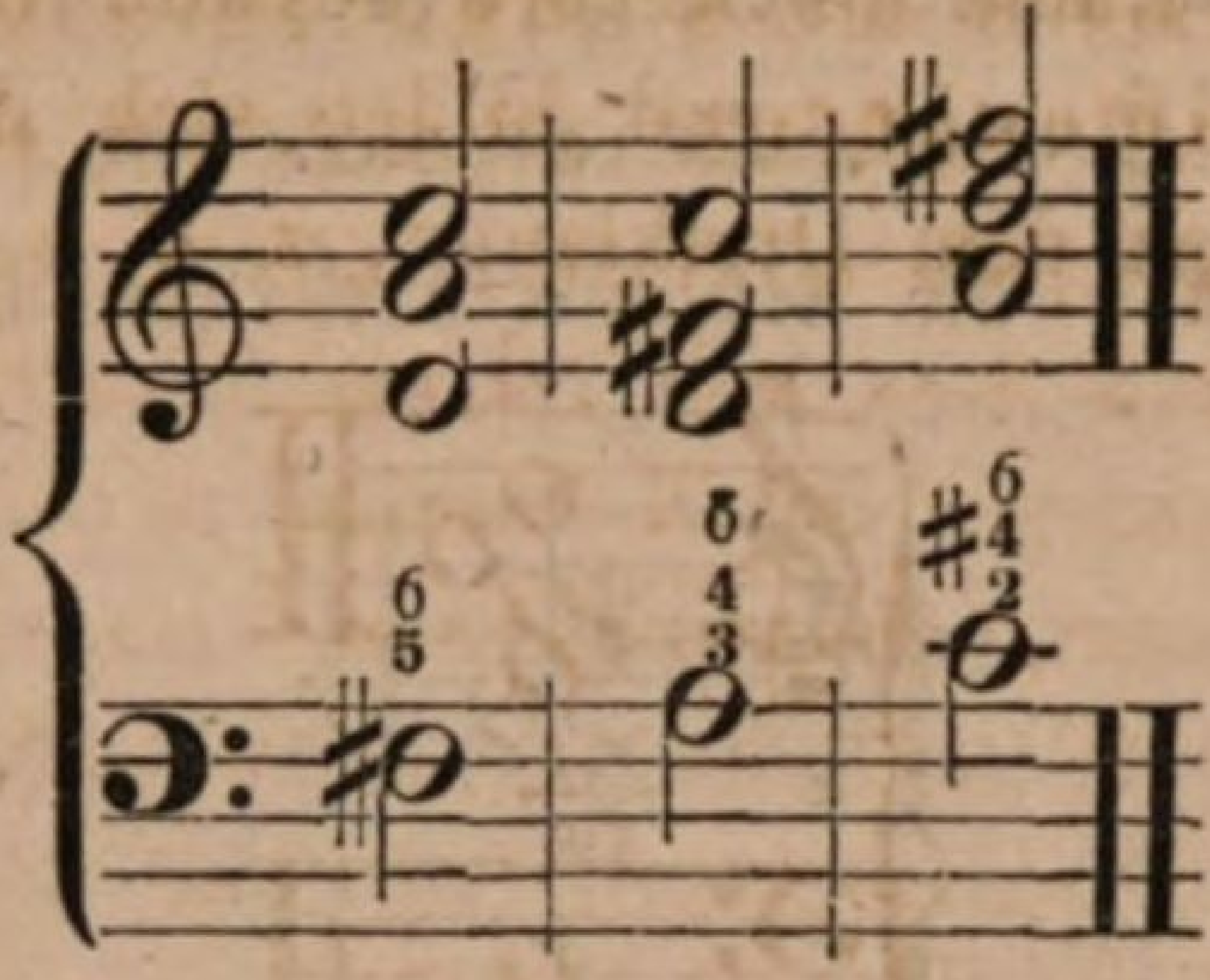
tervall auch in den Umkehrungen vor, und auch die durch diese entstehenden Accorde dissoniren; jedoch bleibt ihr Charakter und Name als Accord deshalb immer derselbe.

Der Septimenaccord bildet sich durch Zufügung einer Septime zu dem Dreiklange, z. B.



Da der Dreiklang in der Generalbassschrift in der Regel, d. h. ohne besondere Gründe, nicht beziffert wird, so erhält, weil er nur aus Dreiklang und Septime besteht, auch der Septimenaccord in derselben nur eine 7 zur Bezeichnung. Ersichtlich schliesst dieser Accord ausser der Octave noch drei verschiedene Intervalle oder Töne in sich, und er duldet somit auch drei verschiedene Versetzungen oder Umkehrungen, die wieder drei verschiedene Accorde geben, nämlich den Quintsexten-, Terzquartsexten- (oder Terzquarten-) und Secundquartsextenaccord (der auch wohl nur Secundquarten- oder Secundenaccord heisst). Ersterer, der Quintsextenaccord, entsteht, wenn wir die Terz des Septimenaccordes in den Bass nehmen, und wird bezeichnet durch $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$; der zweite, der Terzquartenaccord, wenn wir die Quinte desselben an die Stelle des Grundbasses in den Bass legen, und wird bezeichnet durch $\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}$ oder auch blos $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$; und der letzte, der Secundquartsextenaccord, wenn wir die Septime des Accordes selbst an die Stelle des Grundbasses treten und zur Grundstimme werden lassen, und seine Bezeichnung ist $\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}$ oder auch nur $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{2}$ und 2. Demnach gehen denn z. B.

aus obigem Septimenaccorde folgende drei fernere und verschiedene Accorde hervor:



Was sonst noch über das Wesen und die Beschaffenheit der Umkehrung, die Fortschreitung und Behandlung der einzelnen auf solche Weise entstehenden Accorde etc. zu bemerken wäre und hier erwartet werden möchte, ist schon bei früherer Gelegenheit, namentlich in meiner zweiten und dritten Vorlesung, bemerkt worden, und gehört auch weiter nicht hieher, wo es lediglich auf eine tabellarische und systematische Aufzählung der Accorde ankommt. Das jedoch verdient auch bei diesem Septimenaccorde und seinen Umkehrungen noch einer besonderen Erwähnung, dass auch bei ihm, wie bei dem Dreiklange, die Grösse des Intervalls, in welchem jene einzelnen Tonbestandtheile ausgeübt werden, gar keinen wesentlichen und ändernden Einfluss auf sein Bestehen für sich übt. Ob die Septime z. B. gross oder klein in ihm ist, sie allein oder noch ein anderes Intervall dissonirt u. s. w., kommt hier gar nicht in Betracht, und hat auf Namen und technische Gestalt seiner selbst wie seiner Umkehrungen durchaus keinen Bezug. Davon, von dieser verschiedenen Grösse der Intervalle, ihrer Fortschreitung etc. war auch schon in meiner zweiten Vorlesung die Rede.

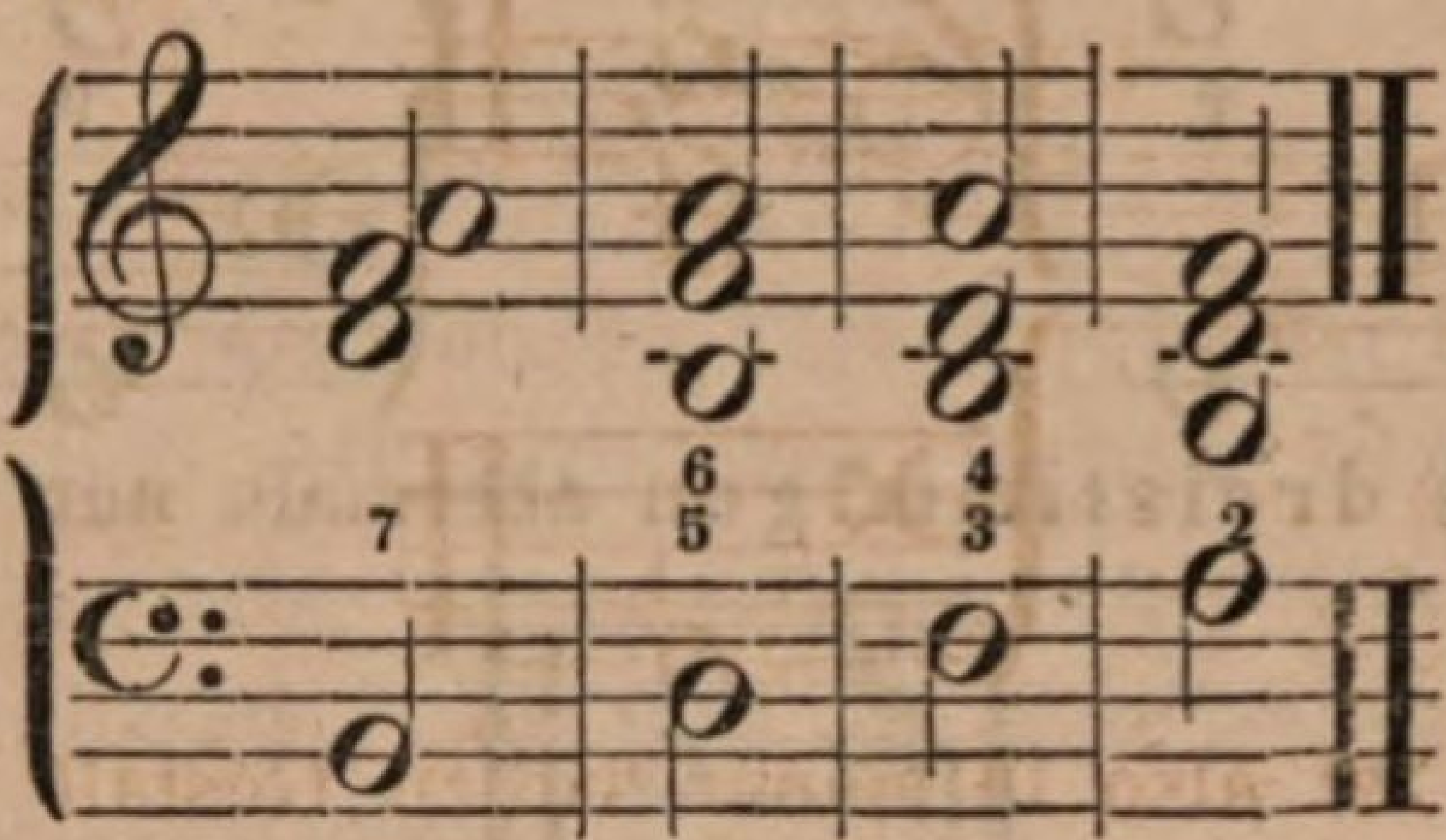
Fügen wir dem gewöhnlichen Septimenaccorde, jedoch ohne Octave, noch eine None (vom Grundbasse aus gerechnet) hinzu, so entsteht der sogenannte Nonenac-

cord, der, weil er aus Dreiklang, Septime und None besteht, und die Intervalle des Dreiklangs in der Generalbassschrift nicht berücksichtigt werden, in dieser bezeichnet wird durch $\frac{9}{7}$ oder, da es sich von selbst versteht, dass in ihm auch die Septime enthalten ist, blos durch eine 9, z. B.



Der Accord ist also in seiner vollen Gestalt *fünfstimmig*, und verträgt daher *vier* verschiedene Versetzungen, durch welche sich wieder *vier* verschiedene Accorde ergeben: der *Septimenaccord* (jedesmal aber mit kleiner Quinte und kleiner Terz), der *Quintsextenaccord* (jedesmal mit kleiner Terz und grosser Sexte), der *Terzquartenaccord* (jedesmal mit übermässiger Quarte), und der *Secundenaccord* (jedesmal aber mit kleiner Sexte.) Durch diese beigefügten Bedingungen unterscheiden sich nämlich die hier durch Umkehrung des Nonenaccords sich bildenden Septimen-, Quintsexten-, Terzquarten- und Secundenaccorde wesentlich von jedem vorhin betrachteten Septimenaccorde und seinen Umkehrungen, welche, ohne besondere Bezugnahme angeschaut, nicht an das Insichenthalten eines solchen bestimmten Intervalls gebunden sind. Die None selbst kann nun *klein* oder *gross* seyn. Ist sie *klein*, so ist der Septimenaccord, welcher durch die erste Umkehrung des Accordes entsteht, ein *verminderter*, und ist sie *gross*, so ist dieser Accord ein kleiner u. s. w. Die erste Umkehrung geschieht nämlich, indem wir die Terz des Accordes an der Stelle seines Grundbasses zur Unterstimme nehmen; den

Quintsextenaccord gewinnen wir durch Unterlegung der Quinte als Bass unter den Accord, den Terzquartenaccord durch Unterlegung der Septime als Bass unter den Accord, und den Secundenaccord durch Verlegung der None selbst in den Bass, so dass also aus obigem Nonenaccorde z. B. folgende vier andere Accorde durch Umkehrung sich bilden:



Ist die None klein, so ist der letzte Secundenaccord ein übermässiger.—Da der Nonenaccord in seiner vollen Gestalt fünf verschiedene Stimmen enthält, so kann er natürlich im blos vierstimmigen Satze oder in solcher Begleitung nur mit Ausscheidung eines seiner ursprünglichen Intervalle gebraucht werden. Dieses Schicksal trifft in der Regel die Quinte, als dasjenige Intervall, welches, wie bekannt, zudem an keine bestimmte Fortschreitung gebunden ist, seltener die Septime, und fast gar nicht die Terz oder None, welche die wesentlichsten Intervalle im ganzen Accorde sind. Daher fallen bei blos dreistimmigem Satze Quinte und None aus. In seinen Umkehrungen kann der Accord durchgehends ohne Veränderung im vierstimmigen Satze gebraucht werden, nur wieder nicht im blos dreistimmigen, wo abermals ein Intervall aus demselben ausgeschieden werden muss, und zwar entweder die ursprüngliche Quinte oder ursprüngliche Septime, im Septimenaccorde also entweder die Terz oder Quinte; im Quintsextenaccorde die Terz (die Quinte kann hier nicht ausgeschieden werden, weil sie Grundton ist); im Terzquarten-

accorde nur die Sexte, weil die Septime Grundton ist, und im Secundenaccorde entweder die Quarte oder Sexte. Demnach erscheint der Nonenaccord im vierstimmigen Satze in folgender Gestalt:



oder



und im blos dreistimmigen abermals nur in dieser:



Seine Umkehrungen haben im blos dreistimmigen Satze diese Gestalten:



oder









oder



Der Undecimenaccord entsteht, wenn wir dem gewöhnlichen Septimenaccorde den eine Quinte darun-

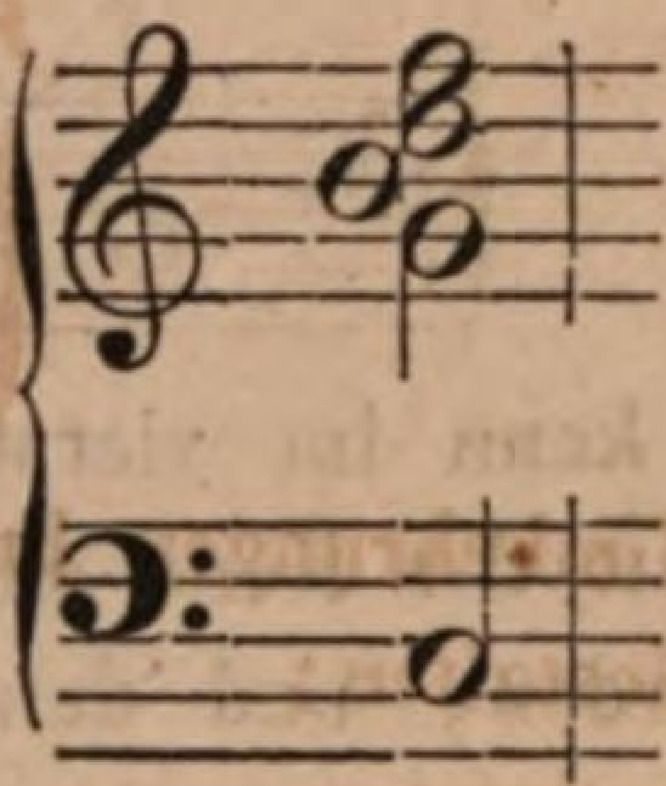
ter liegenden Ton zum Basse oder Grundtone geben, also z. B. indem wir dem Septimenaccorde über *G* das eine Quinte unter diesem *G* liegende *C* zum Grundtone geben:



So erscheint auch dieser Accord, wie der Nonenaccord, in seiner vollen gebräuchlichen Gestalt fünfstimmig, und muss im blos vierstimmigen Satze eins seiner Intervalle verlieren, und dies ist gewöhnlich die None, als ursprüngliche Quinte:



statt



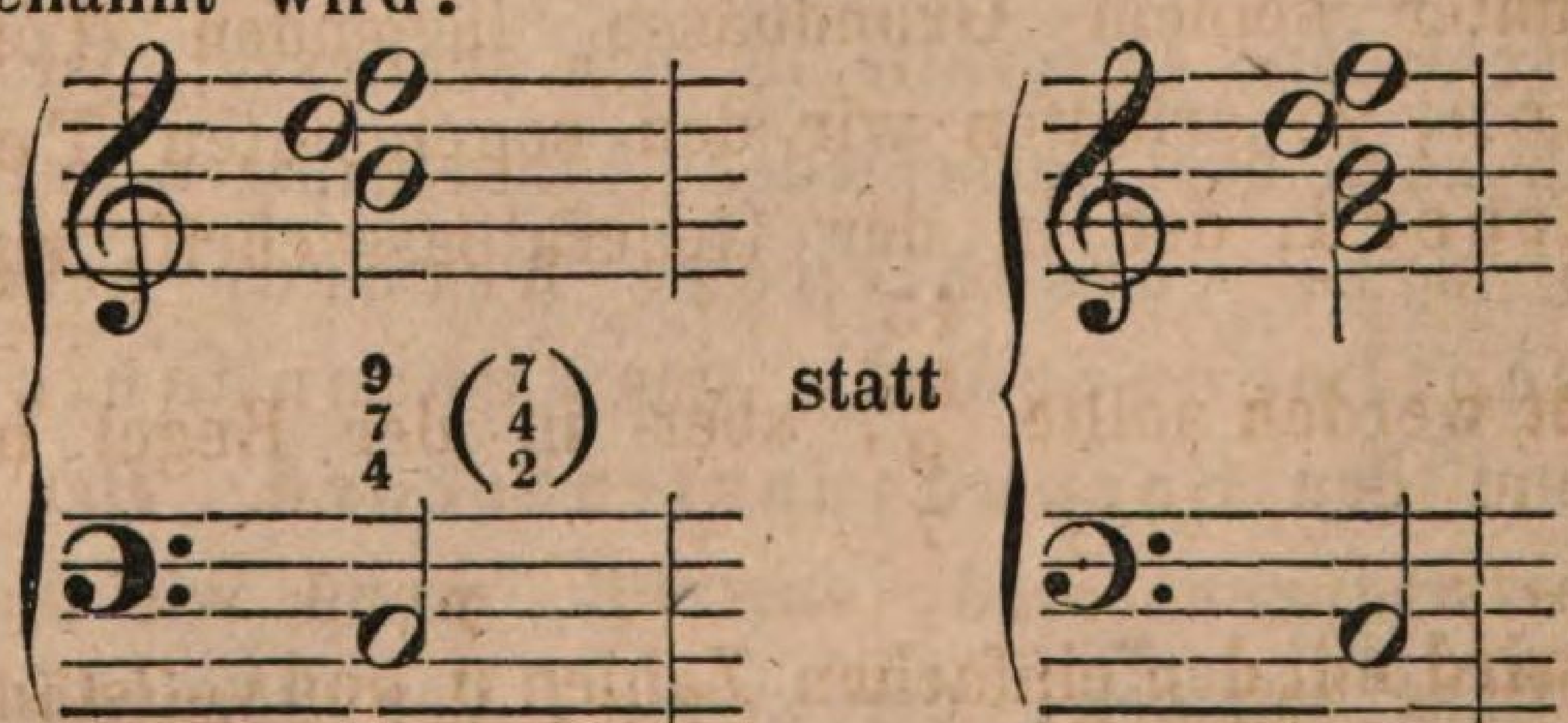
und das ist denn auch der eigentliche Undecimenaccord, der in der Generalbassschrift bezeichnet wird $\frac{11}{5}$ oder $\frac{5}{4}$, und daher auch wohl Quartquinten- oder Quintquartenaccord genannt wird, und welcher, weil er drei verschiedene Intervalle in sich schliesst, der Theorie nach auch drei verschiedene Umkehrungen zulässt, die folgende drei verschiedene Accorde geben: den Quartseptimenaccord, den Secundquintenaccord und den Secundquartenaccord. Der erstere, der Quartseptimenaccord, entsteht, wenn wir die Quinte in den Bass nehmen; der zweite, der Secundquintenaccord, durch Uebertragung der Quarte oder Undecime in den Bass. So giebt obiger Undecimenaccord durch diese drei Umkehrungen folgende drei weitere Accorde:



Nun kann statt der None aber im vierstimmigen Satze auch die Septime aus dem Undecimenaccorde wegbleiben, und dann erhalten wir den sogenannten Quartnonen- oder eigentlich Undecimennonenaccord:



Ferner kann im vierstimmigen Satze aus dem Accorde auch statt der None oder Septime die Quinte ausgelassen werden, und dann entsteht ein sehr gewöhnlicher Accord, der (statt der ihm eigentlich zukommenden weitläuftigen Benennung Undecimennonenseptimenaccord) von Einigen, z. B. von dem alten würdigen Bach, und Anderen, etwas sehr unbestimmt der Accord der grossen Septime genannt wird:

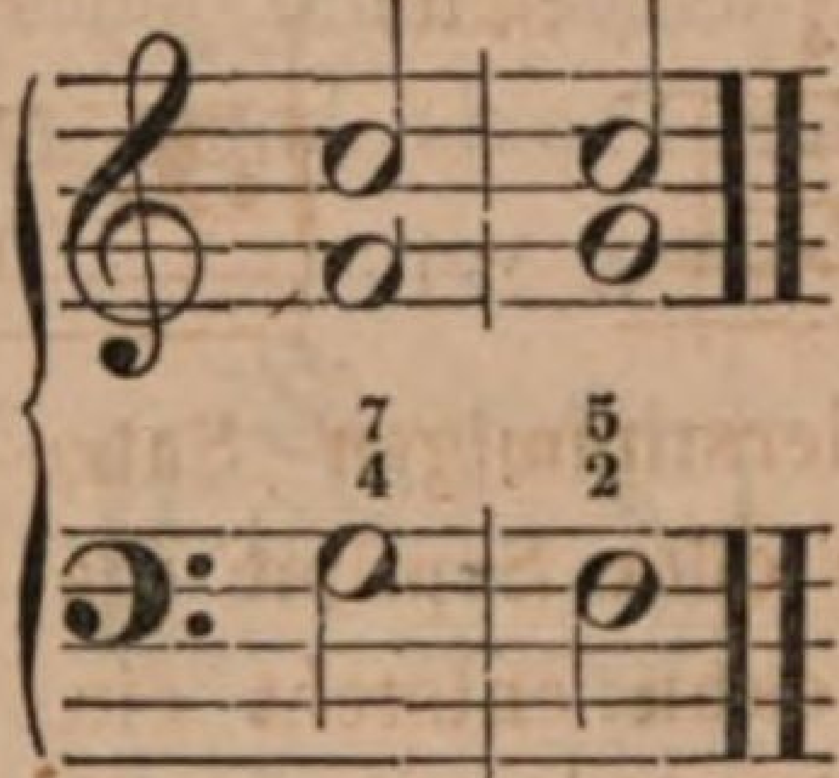


und aller der andern vorhin angeführten Umgestaltungen. Im blos dreistimmigen Satze und Spiel kommt der Undecimenaccord selten vor; doch geschieht es, so muss

Septime und *None* aus ihm wegbleiben, und er demnach diese Gestalt



erhalten. Dieser Ausstoss der Septime und None um der *Dreistimmigkeit* willen bezieht sich auch auf seine *Umkehrung*, so dass wir im dreistimmigen Satze auch in dieser niemals eine ursprüngliche Septime und None erblicken, sondern nur die Quarte und Quinte nebst Grundton umkehren und versetzen können:



Wenden wir dasselbe Verfahren, wodurch wir aus dem Septimenaccorde einen Undecimenaccord umzubilden vermochten, auch auf den *Nonenaccord* an, begleiten wir also diesen in seiner vollen Gestalt mit dem nur eine Quinte unter seinem Grundbasse liegenden Tone als *Grundton*, so erhalten wir den sogenannten *Terzdecimenaccord*, der in der Generalbassschrift eigentlich bezeichnet werden sollte $\begin{matrix}13\\11\\9\\7\end{matrix}$, aber in der Regel nur bezeichnet wird mit den einfachen Zahlen $\begin{matrix}7\\6\\4\end{matrix}$ und vollständig $\begin{matrix}9\\7\\6\\4\end{matrix}$:*)

*) Man vergleiche hier das, was ich in meiner sechsten Vorlesung über die Vermeidung der Doppelzahlen in der Generalbassschrift sagte.



Dieser Accord ist demnach vollständig sechsstimmig, und es müssen, soll er im vierstimmigen Satze gebraucht werden, nothwendig zwei Töne ausfallen, und dazu gehört vor allen die Quinte, und dann meistens die None oder Septime. Die Quinte muss ausfallen, weil sie derjenige Ton ist, in welchen die dissonirende Terzdecime sich auflöst. Sie bleibt daher auch jedesmal weg, und der Accord kommt in der Praxis kaum anders, reichhaltiger als höchstens fünfstimmig vor:



Bleibt nun, um blos vier Stimmen zu haben, die None weg, so erhalten wir den sogenannten Sexquartseptimen-Accord, der eigentlich aber Terzdecimennonen-Septimenaccord heissen sollte:



Bleibt um gleichen Zweckes willen die *Septime* weg, so erhalten wir den sogenannten *Nonquartsextenaccord*, der indess richtiger und consequenter Non-Undecimen-Terzdecimenaccord heissen sollte:



Oft bleibt aus dem Accorde ausser der None und Septime im vierstimmigen Satze auch noch die *Quarte* oder eigentlich *Undecime* weg und tritt an deren Stelle die Terz oder Decime, wodurch dann der sogenannte *Sexseptimenaccord* gebildet wird, der besser, wenigstens bestimmter Terzdecimen-Septimenaccord heissen sollte, und mehrentheils nur in weiter Harmonie ausgeübt wird:



Damit habe ich *alle* in unserer Harmonie nur *möglich* vorkommende *selbstständige* Accorde nicht allein dem Namen und ihrer Bezeichnung nach aufgezählt, sondern auch ihr Entstehen und mancherleie Umbildungen nachgewiesen. Wie gesagt, kam es dabei auf die Verschiedenheit der Grösse, in welcher das einzelne Intervall in denselben ausgeübt wird, durchaus nicht an, da eine solche Verschiedenheit den Accord an und für sich, seinem Namen und Wesen nach, nicht anders macht, sondern nur das Mehr oder Weniger der Dis- oder Conso-

nanz bestimmt, was vielleicht eine Aenderung in der Fortschreitung bewirkt, die aber nicht hier mehr unser Nachdenken beschäftigt. Der Septimenaccord z. B. ist und bleibt ein Septimenaccord, die Septime mag nun gross oder klein darin seyn; nur auf die Fortschreitung des Intervalls und die Dissonanz des Accords hat diese Verschiedenheit Einfluss; ist die Septime nämlich gross z. B., so löst sie sich aufwärts und über demselben Grundbasse, ist sie klein aber abwärts und erst über dem folgenden Grundbasse auf u. s. w. Im Namen und Wesen des Accords selbst ändert das aber Nichts. Selbstständig heissen diese Accorde, oder nenne wenigstens ich sie hier, weil sie frei, ohne irgend eine Art von Vorbereitung, in der Harmonie eintreten dürfen, und weil sie alle auch auf ein gewisses harmonisches Princip sich gründen, aus dem sie, wie wir gesehen haben, sich vollkommen systematisch her- und ableiten lassen. Ihnen allen nämlich, so wunderbar und mannigfaltig sie zusammengesetzt zu seyn scheinen, liegen dennoch nur zwei Haupt- oder Stammaccorde zum Grunde, der Dreiklang und der Septimenaccord, und diese gestalten sich mit strengster Gesetzmässigkeit nur nach dem natürlichen Verhältnisse der sogenannten mitklingenden oder Aliquot-Töne; somit aber gehen auch alle übrigen Accorde, die von ihnen, dem Dreiklange und dem Septimenaccorde, abgeleitet oder durch ihre Umstellungen gebildet werden, wenn auch mittelbar, doch lediglich aus diesem einen Principe hervor, und sollten daher auch nur diese, die bisher in geordneter Reihe namhaft gemachten, harmonischen Verbindungen, eigentliche Accorde in der Musik heissen. Doch nun giebt es ausser diesen bisher aufgezählten auch noch eine Menge anderer harmonischer Zusammenklänge, die, obschon nur durch sogenannte Auf- oder Vorhalte u. dgl. gebildet, dem allgemeinen Ausdrucke nach nicht minder Accorde genannt werden, als solche auch im Generalbassspiel und

dessen Signaturschrift vorkommen, und die daher ebenfalls einen Platz auf unserer Tabelle, wenn auch nur in untergeordneter Reihe finden müssen. Was Vorhalte, Aufhalte etc. sind, wie sie behandelt werden in der Harmonie und was es überhaupt für eine Bewandniss mit ihnen hat, lehrte ich bereits in meiner zweiten Vorlesung, und auch in der fünften kam einiges Dahingehörige vor.

Die Accorde nun, welche sich durch Einführung solcher Vor- und Aufhalte bilden und bilden lassen, bringen wir füglich, theilweise nach der Anzahl der Vorhalte in einem Accorde, in folgende vier Klassen:

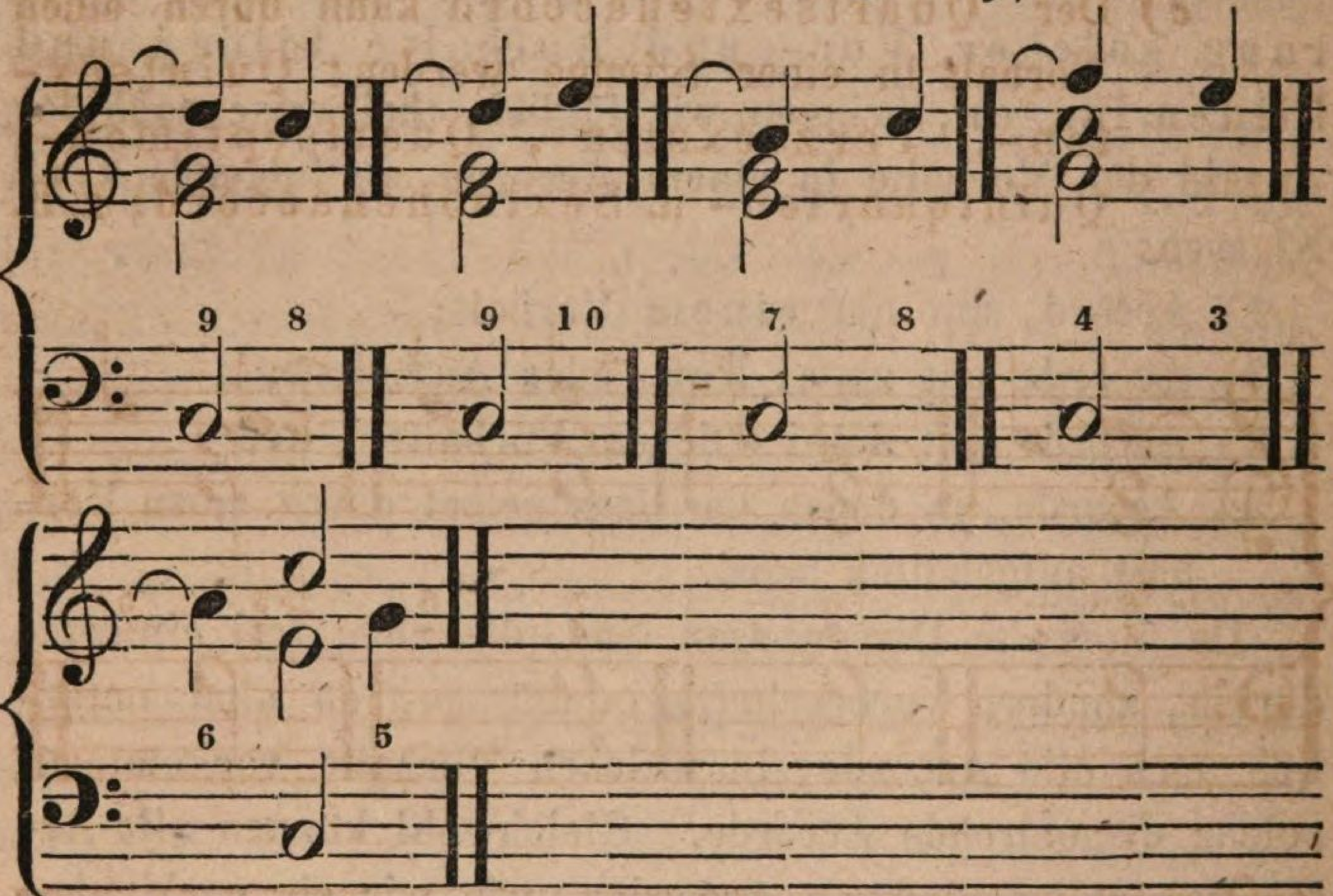
1) Accord, mit nur einem Vorhalt;
2) Accorde mit zwei Vor- oder Aufhalten;
3) Accorde mit drei solchen Vorhalten, und
4) Accorde, in denen der Bass selbst durch einen Vorhalt aufgehalten wird.

Da Vorhalte Dissonanzen sind, die nicht frei eintreten dürfen, sondern vorbereitet sein müssen, so sind natürlich auch alle Accorde, in welchen Vorhalte vorkommen, solche dissonirende Accorde. Gleichwohl können alle Arten von selbstständigen Accorden, wie wir sie vorhin haben kennen gelernt, Gelegenheit zur Einführung von Vorhalten geben, also auch auf diese Weise sich wieder zu dissonirenden Accorden umgestalten, nur kann keine Dissonanz durch eine andere Dissonanz aufgehalten werden, sondern nur eine Consonanz, in welcher der dissonirende Vorhalt dann auch seine Auflösung findet, und so können wir uns, indem wir jetzt für alle jene vier Klassen von dissonirenden Accorden auch Beispiele oder vielmehr die Accorde selbst bei Namen anführen, auch lediglich dabei auf die Umbildung des Dreiklangs und des Septimenaccords nebst ihren Umkehrungen durch Vorhalte beschränken, da diese Accorde allein unter sich verschiedene Con-

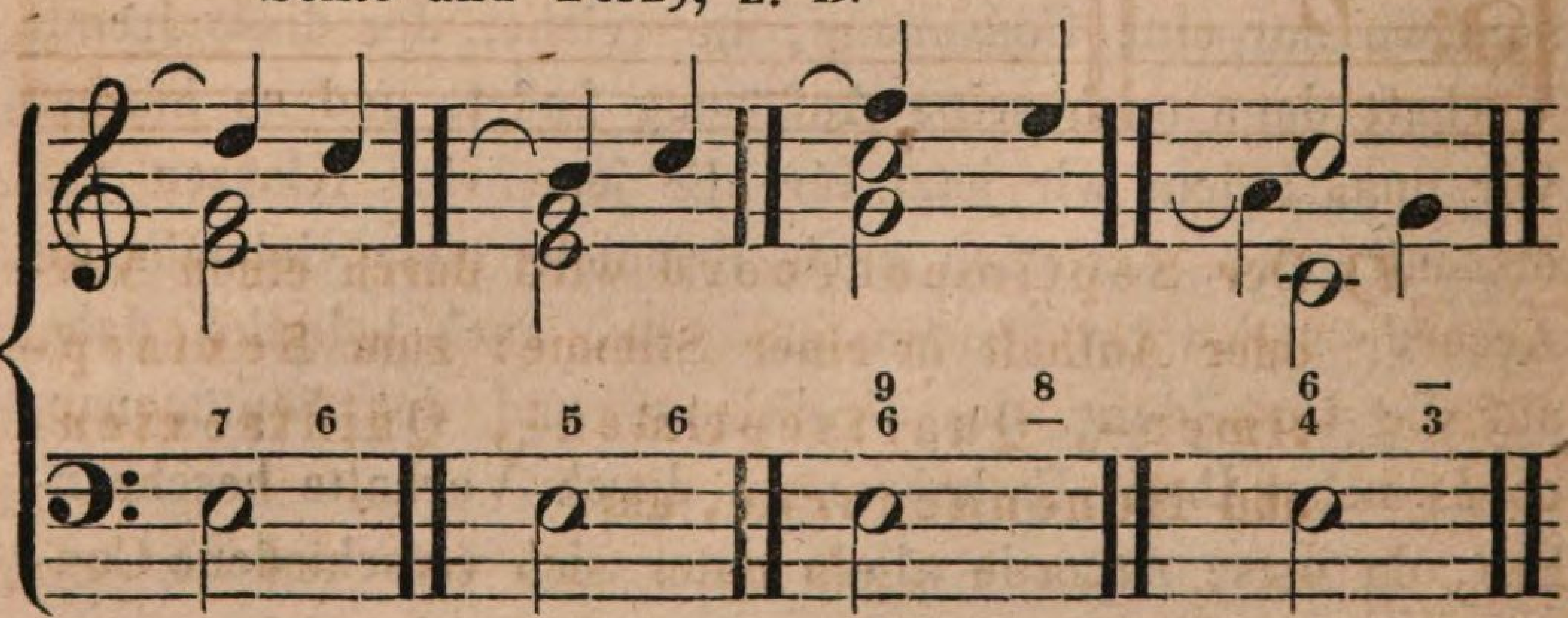
sonanzen enthalten, und alle fernere selbstständige Accorde nichts sind als Dreiklänge oder Septimenaccorde mit dissonirenden Zusätzen oder Verwechselungen. Die Uebersicht wird zudem dadurch bedeutend erleichtert. Also

1) Accorde mit nur einem Vor- oder Aufhalt.

a) Der Dreiklang mit solchem Vorhalt in einer Stimme kann werden: zum Nonen-, Septimen-, Quarten- und Sextenaccorde (natürlich stets mit Terz und Quinte), z. B.



b) Der Sextenaccord kann durch einen Vorhalt in einer Stimme werden: Septimen- und übermässiger Quinten-, Nonen-, Quarten- und übermässiger Secundenaccord (stets mit der Sexte und Terz), z. B.



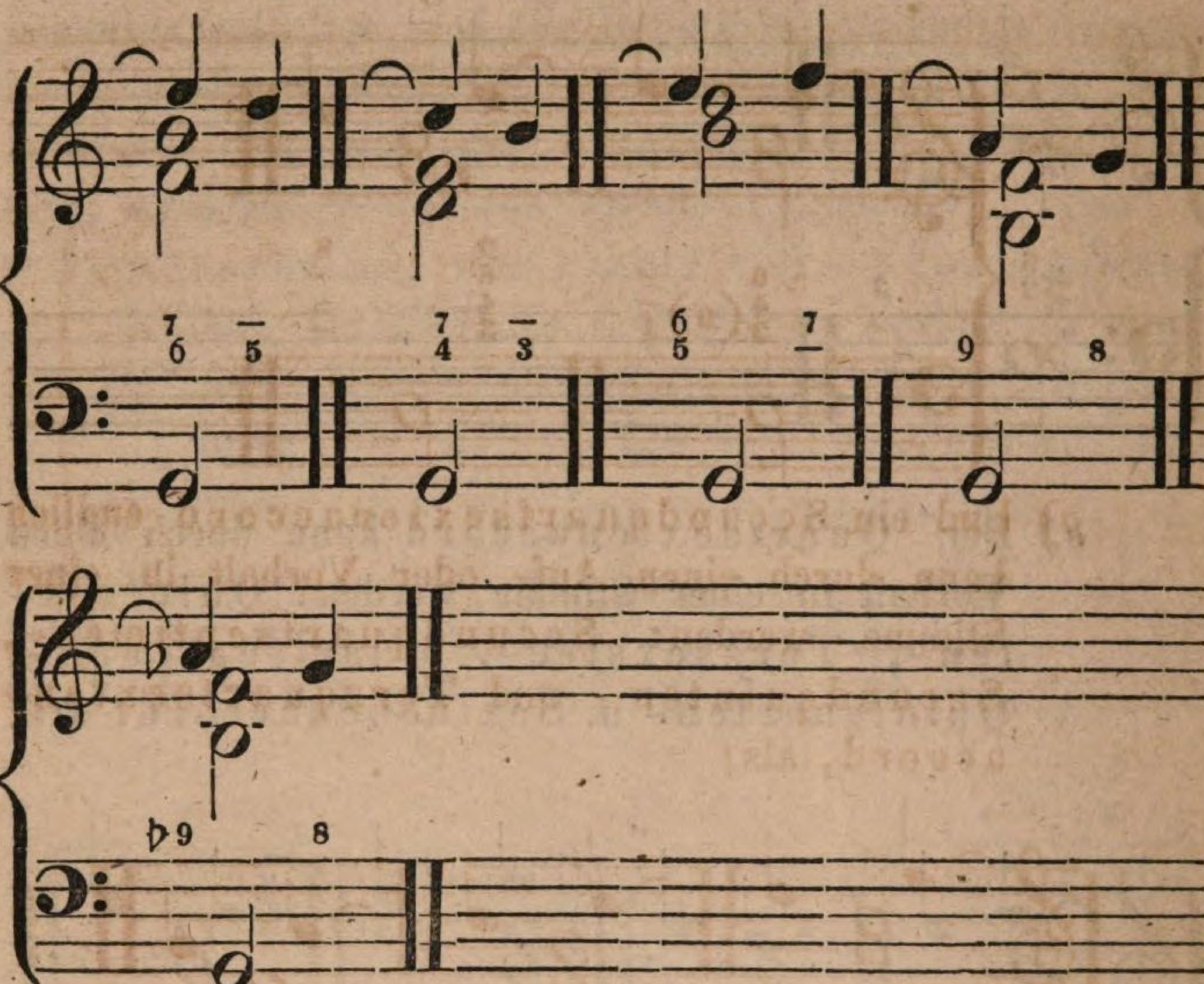


c) Der Quartsextenaccord kann durch einen Vorhalt in einer Stimme werden: Quintsexten-, Terzsexsten-, Quartseptimen-, Quintquarten- u. Sextnonenaccord; z. B.





d) Der Septimenaccord wird durch einen Vor- oder Aufhalt in einer Stimme: zum Sextseptimen-, Quartseptimen-, Quintsexten- und Nonenaccorde, als:



e) Der Quintsextenaccord wird durch einen Vor- oder Aufhalt in einer Stimme: zum Quintseptimen-, Quartsexten-, Quartquinten- und Quintnonenaccorde, z. B.:



f) Der Terzquartsextenaccord kann durch einen Auf- oder Vorhalt in einer Stimme werden: ein Secundquarten- und ein Quartnonenaccord, z. B.



g) Und ein Secundquartsextenaccord endlich kann durch einen Auf- oder Vorhalt in einer Stimme werden: Secundquartseptimen-, Secundquinten- und Terzquartsextenaccord, als:



Es versteht sich von selbst, weil es aus der Natur und Wesenheit der Vor- und Aufhalte hervorgeht, dass alle durch deren Zutritt sich gestaltenden Accorde oder vielmehr Harmoniebildungen noch über ihrem eigenen Basse und während der Zeit ihrer eigenen Geltung durch Auflösung des Vorhalts wieder in ihren früheren Zustand zurücktreten, also die genannten selbstständigen Accorde wieder werden. Dies sey auch für die folgenden Fälle hier für ein und allemal bemerkt, zeigt sich übrigens auch deutlich in der Bezifferung.

2) Accorde mit zwei Vor- oder Aufhalten.

a) Der Dreiklang kann durch zwei Vorhalte

werden: Quartnonen-, Quartseptimen- und Quartsextenaccord, z. B.



b) Der Sextenaccord kann durch solche zwei Vorhalte werden: Septnonen-, Quintnonen-, Quintseptimen-, Quartnonen- und Quintquartenaccord, als:



c) Der Quartsextenaccord wird durch zwei Vor- oder Aufhalte: Quintseptimen-, Septimen-, Quartnonen- und übermässiger Quintenaccord, z. B.



d) Der Septimenaccord giebt durch zwei Vor- oder Aufhalte den Quartsexten-, Quartquinten- und Sextnonenaccord:



e) Der Quintsextenaccord bildet sich durch zwei Vor- oder Aufhalte zum: Quartseptimen- und Secundquartenaccord —



f) Der Terzquartsextenaccord wird durch zwei Vorhalte zum: Quintseptimen-, Sextnonen- und Quintnonenaccorde, z. B.



g) Und der Secundquartsextenaccord kann durch solche zwei Vorhalte geben: einen Quintseptimen-, Quintsexten- und Quartseptimenaccord —



3) Accorde mit drei oder mehr Vor- oder Aufhalten.

a) Der Dreiklang, in allen Stimmen aufgehalten, kann zuvor seyn: Secundquartseptimen- und Quartsextnonenaccord,*) z. B.



*) Auch der vorhin betrachtete Undecimen- und Terzdecimenaccord werden öfters als Vorhalte vom reinen Dreiklange gebraucht, und sind im Grunde nichts Anderes.

b) Der Sextenaccord kann auf diese Weise werden: ein Quartseptnonen-, ein Quintseptnonen- und ein Quartquintenaccord, als:



c) Der Quartsextenaccord kann durch drei oder mehr Vor- oder Aufhalte werden: Quintseptnonen- und Quintseptimenaccord:



d) Der Septimenaccord wird durch drei Vorhalte erst zu folgendem Accorde:



e) Der Quinsextenaccord zu diesem:



f) Der Terzquartsextenaccord zu diesem:



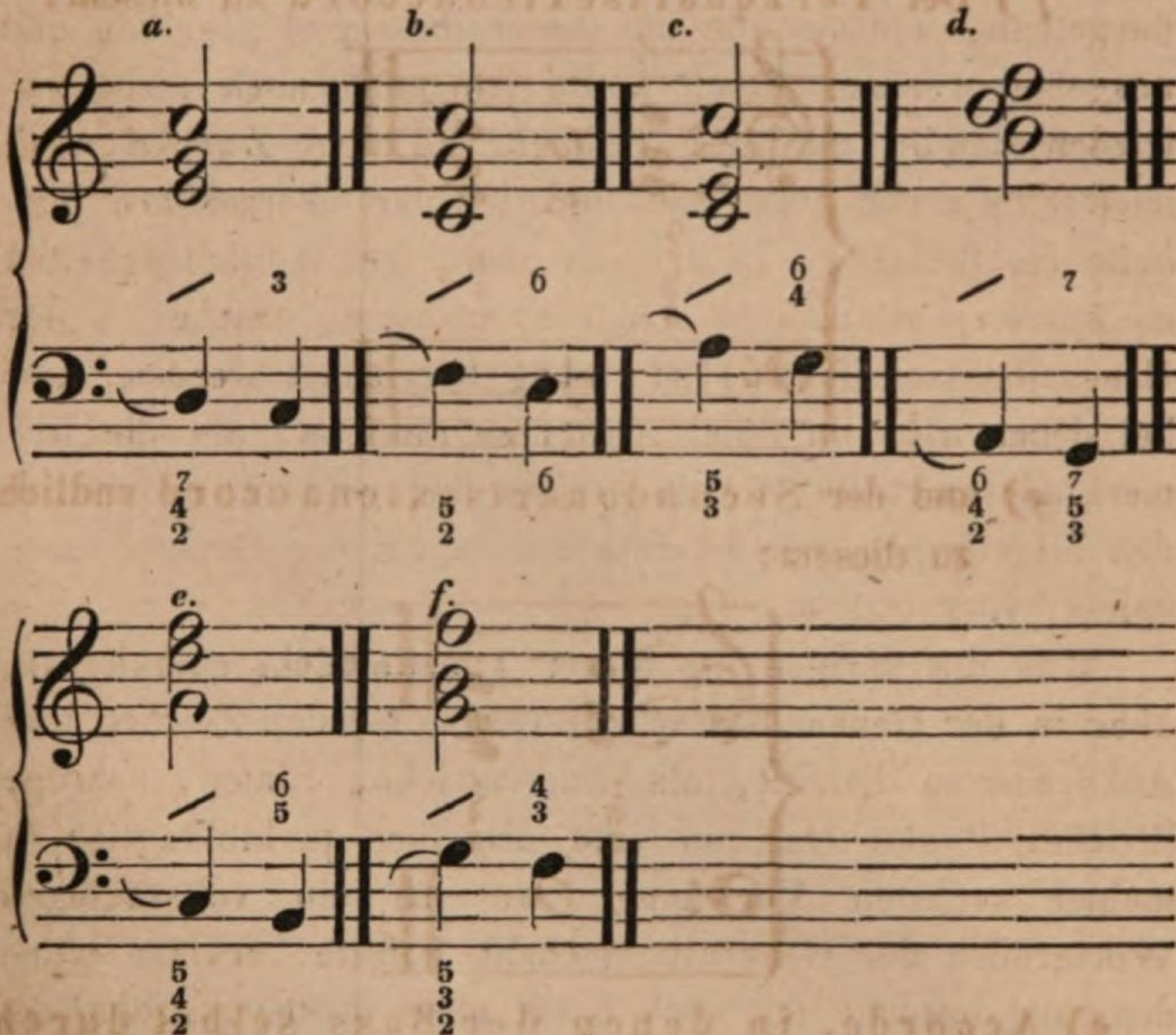
g) und der Secundquartsextenaccord endlich zu diesem:



4) Accorde, in denen der Bass selbst durch einen Vorhalt aufgehalten oder verzögert wird.

Diese Accorde werden, wie ich bei Gelegenheit der besonderen Betrachtung der Bassbezifferung in meiner sechsten Vorlesung ausführlich darthat, in der Generalbassschrift nicht besonders bezeichnet, sondern wird nur mittelst eines schrägen Striches der Anschlag des Accordes zu dem dissonirenden Vorhalte angedeutet; doch mögen sie hier auch namhaft aufgeführt werden.

a) der Dreiklang giebt in dem Falle den Accord unter *a* der folgenden Notenzeile;
b) der Sextenaccord den Accord unter *b*;
c) der Quartsextenaccord den unter *c*;
d) der Septimenaccord den unter *d*;
e) der Quintsextenaccord den unter *e*, und
f) der Terzquartsextenaccord endlich den unter *f* des folgenden Notenbeispiels:



Vom Secundquartsextenaccorde kann der Bass nicht durch einen Vorhalt aufgehalten werden, weil er selbst eine Dissonanz (Septime) ist, und Vorhalte als Dissonanzen bekanntlich nur vor Consonanzen zu stehen kommen können.

Hiermit hätte ich meine ganze Aufgabe gelöst, und wirklich alle in der Musik nur möglich vorkommende Accorde, sowohl die selbstständigen als unselbstständigen, oder mit anderen Worten: die wirklichen wie die einge-

bildeten, auch unveränderlichen wie veränderlichen, wie sich besonders die durch blosse Vor- oder Aufhalte gebildeten Accorde mit letzteren Prädicaten um ihres schnellen Vorübergehens willen recht wohl belegen liessen, — in eine völlig systematische Ordnung gebracht, und nicht bloss sie ihrem Namen und ihrer Bezeichnung nach aufgezählt, sondern durch die generalbassmässige Bezeichnung und praktische Ausführung auch nachgewiesen und dargethan, wie sie alle im Generalbassspiel gegriffen und ausgeübt werden. Doch stelle ich mich noch nicht zufrieden damit, entwerfe vielmehr zu dem Zwecke auch noch eine mehr förmliche und leichter übersehbare Tabelle (s. Beilage), in der ich aber, um Weitläuftigkeiten zu sparen, alle solche Accorde auslasse, welche in der Generalbassschrift vollständig bezeichnet werden, und bei denen also im Spiel Nichts zu thun ist, als die bemerkten Intervalle alle zu greifen und gehörig, d. h. nach den allgemeinen wie besonderen Regeln des Generalbassspiels, vorzutragen.

Was die übrigen, in dieser Tabelle nicht enthaltenen, aber in der Generalbassschrift vorkommenden Zeichen und Abkürzungen betrifft, als Queerstriche, Linien, schräge Striche, Punkte etc., so sind dieselben ja hinlänglich in meiner sechsten Vorlesung, wo ich ein vollständiges Wörterbuch der Generalbassschrift lieferte, erklärt worden, und brauche ich mich dabei nicht weiter aufzuhalten. Ein Anderes aber muss ich in Beziehung auf diese Tabelle noch bemerken, und hauptsächlich in Betreff des „oder“, das in derselben zum öfteren vorkommt. Ob nämlich z. B. zu ♯ oder ♮ bei vierstimmiger Begleitung $\substack{8\\3}$ oder die doppelte Quinte, desgleichen zu 7 die Quinte und Terz oder die Octav und Terz noch gegriffen werden müssen; ferner ob z. B. die Ziffer 7 die aufwärts fortschreitende grosse oder die sich abwärts auflösende kleine Septime bezeichnet, und ob im letzteren Falle die

Zu Pag. 312.

Spiels.

	…eitung:	bei fünfstimmiger Begleit.:
a.	♯ oder erhö . . .	8 / 5 / 5 oder 8 / 8 / 5
	♭ oder ernie . . . 5 1 (s. unten	8 / 5 / 5 oder 8 / 5 / 3 oder 8 / 8 / 5
b.	2	6 / 4 / 2 oder 6 / 6 / 4
	2♭ oder ern e r	v a l l e
	♯2 oder erh. . .	
	4 4+ 4♮ 2, 2, 2 . . .	6 / 2 oder 6 / 6
	4 2	dito
	5 2	5 3
	5 2	5 2
c.	3, ♯3, ♭3 . . .	♯ oder ♮
	3 1	nichts oder 8 / 5
	4 4 4 3, ♭, ♮ u. . . .	6 4
	5 3 oder 5 / ♯, . . .	
	6 7 8 9 3, 3, 3, 3 . . .	
d.	4 (3) desgl . . .	8 / 5 / 5 oder 8 / 8 / 5
	5 4 (♯) (♭) u . . .	
	4+ oder erl . . .	
	6 oder 6♭ . . .	8 / 6 oder 8 / 4
	7 9 4, 4	

und bei dreistimmiger Begleitung:	bei fünfstimmiger Begleit.:
eigene Terz dadurch bezeichnet wird	wie bei *a*
3	8 8 3 oder 8 3 3
3	8 3 3
6	8 6 6 oder 3 3 3
nichts	8 3 5 oder 3
3	8 6 6 oder 3 3 3
nichts	8 6 3 oder 3
3 oder 5	8 5 5 oder 3 3 3
nichts	5 6 4 oder 4
dito	8 5
dito	5 6 2 oder 2
dito	8 3
.	
nichts	8 8 4 oder 3
dito	höchstens noch 3
wie oben bei *a*.	
3	8 5 5 oder 5 3 3
nichts	8 5 5 oder 5
dito	8 5 5 oder 5
dito	6 3 3 oder 3
dito	5 3

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Quinte oder die Octave noch dazu erforderlich ist; ob im fünfstimmigen Satze beim Quintsextenaccorde z. B. die Octav genommen wird, oder ob man dafür die Terz oder Sexte zu verdoppeln hat, und welches der Dinge mehr sind, in denen dem Spieler eine Wahl gestellt ist, — das Alles hängt von den jedesmaligen Umständen ab und kann in einer blos übersichtlichen Tabelle nicht wohl für alle Fälle besonders angedeutet werden, ergiebt sich indess auch ziemlich von selbst, da alle Bezifferungen in steter Rücksicht auf die Vorzeichnung des Tonstücks geschrieben sind und darnach auch die durch sie bezeichneten Intervalle gegriffen werden müssen, und da ziemlich jeder Accord an eine bestimmte Fortschreitung gebunden ist, die anzugeben und zu bezeichnen ich am gehörigen Orte nicht verfehlte und in der Folge noch weniger verfehlen werde, da wir nun, nachdem mit dieser Tabelle endlich das ganze Gebiet, das wir im Besonderen zu durchwandern und zu erforschen haben, klar und in vollkommen übersichtlicher Gestaltung sich vor unserem Auge ausbreitet, auch wirklich in dasselbe übertreten, und jeden einzelnen Theil, der sich uns auf diesem Grundrisse des Feldes nur in seinen äusseren Kennzeichen darstellt, auch besonders untersuchen.

Was mir in diesem Augenblicke für ein solch' Beginnen nur noch anzusprechen übrig bleibt, ist die Aufmerksamkeit, welche die grosse Aufgabe von Jedem, der sie zu lösen sich anschickt, fordert, und die Sorgfalt, welche die Mittel, die zu jener Lösung dienen, in ihrer Behandlung bedürfen, die in dem Bisherigen aber gegeben nur eine Wiederholung wünschen lassen, damit keines von ihnen wie auch nicht Etwas von ihrer Kenntniss verloren gegangen seyn möchte.

Zweiter Lehrcurs

oder

eigentlich praktischer Unterricht im Generalbassspiele.

Zehnte Vorlesung.

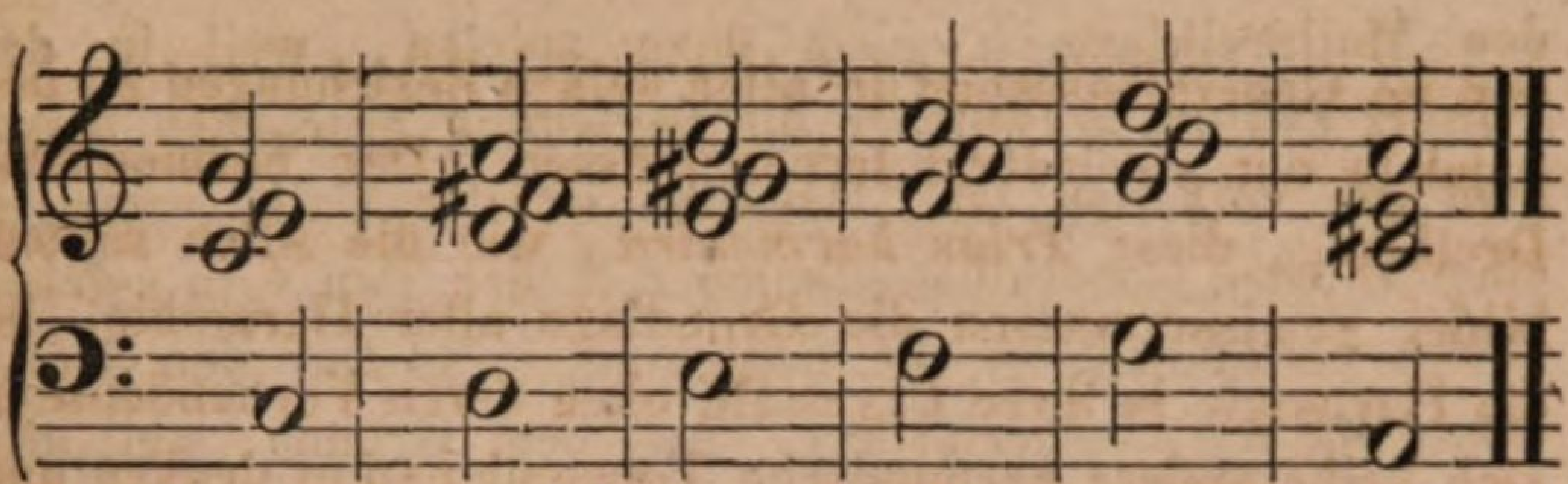
Bezifferung und Spiel des Dreiklangs, sowohl für sich als in seinen verschiedenen Umkehrungen.

Nachdem wir in dem Bisherigen uns die Mittel und Kräfte gleichsam gesammelt haben, welche nöthig sind, auf dem Gebiete des Generalbasses mit Erfolg, Lust und Vortheil, auch im Interesse der Kunst und unserer selbst zu arbeiten und zu wirken, dann in der letzten Vorlesung das Gebiet selbst auch in seinem ganzen Umfange vor uns ausbreiteten, dass mit einem Blicke gleichsam wir es überschauen konnten in allen seinen besonderen Theilen und Richtungen, wird es jetzt, wo wir eintreten in sein Reich und wirklich thätig in ihm zu werden uns anschicken, auch gar nicht fehlen und ich möchte sagen, ein Leichtes seyn, diesen Zweck vollkommen zu erreichen. Wozu der Mensch die Mittel und die Kraft besitzt, das vermag er auch schnell und leicht zu vollbringen, und was mir in seinem Ganzen bereits klar und überschaulich ist, wird mir auch in seinem Einzelnen und Besonderen bald

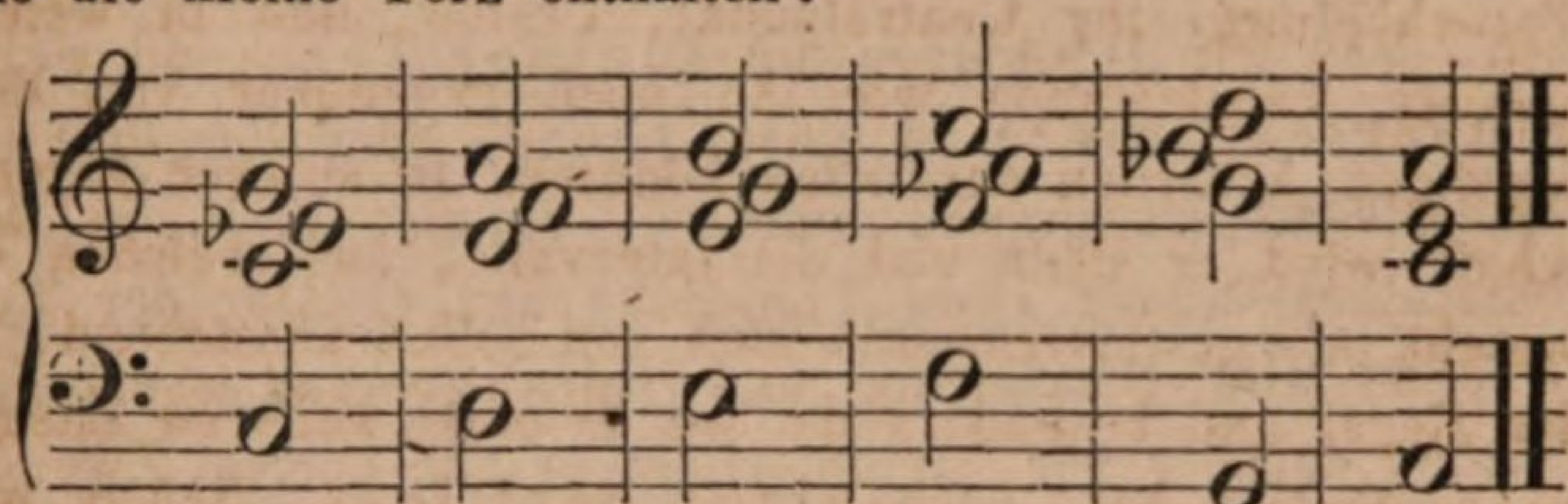
und leicht erkennbar und deutlich werden. In ihrem Ganzen haben wir uns mit der Kunst des Generalbassspiels vertraut gemacht, und sind wir jetzt dahin gelangt, dass wir im Besonderen auch jeden einzelnen und speciellen Theil derselben anschauen und betrachten, so muss und kann das Erkennen nicht schwer werden, da jedes Besondere stets in seiner engsten Beziehung bleibt zum Ganzen und Allgemeinen. Dieser Satz, dessen vollkommene Richtigkeit sich auf die Unumstösslichkeit eines allgemeinen Naturgesetzes basirt, bitte ich, stets im Auge zu behalten, indem er für unseren Zweck uns lehrt, dass die Resultate aller bisher angestellten Untersuchungen und Beobachtungen gewissermassen zur festen Grundlage aller folgenden dienen, und was wir bei der nunmehr anhebenden speciell praktischen Lehre von den einzelnen Accorden u. s. w. besonders Merkenswerthes für die Kunst des Generalbassspiels finden, unter allen Umständen nur seine Geltung hat auf Grundlage der gewonnenen allgemeinen Eigenschaften dieser Kunst, wie auf Grundlage der allgemeinen harmonischen Gesetze, wie solche alle in den bisherigen neuen Vorlesungen, so viel als für unseren Zweck nöthig, abgehandelt und dargethan wurden. Dies für ein und allemal vorausgeschickt, und damit für die Zukunft vielleicht mancher lästigen und zeitraubenden Wiederholungen überhoben, mag denn sofort unsere eigentlich praktische Thätigkeit auf dem bereits betretenden Gebiete beginnen.

Als den ersten und natürlichsten Accord in aller Harmonie erkannten wir den Dreiklang, wie man meist kurzweg denselben zu nennen pflegt, vollständig eigentlich aber harmonischen Dreiklang nennen sollte. Dieser Accord giebt daher auch zunächst den Gegenstand ab, den in besonderer Weise unsere Betrachtungen zugewandt, und

den im Generalbassspiel in allen seinen Beziehungen zu behandeln wir zuvörderst lernen müssen. Der harmonische Dreiklang, diese *Trias harmonica*, wie die Alten sagten, bildet gewissermassen die Grundlage aller Harmonie, ist die Harmonie in ihrer Urgestalt, ohne deren Vorhandenseyn sich keine andere harmonische Toncombination denken und wahrnehmen lässt. Er ist das *Embrio* aller harmonischen Tonschöpfung, ihr Centralpunkt, Urstoff, und in welch' anderer Vergleichung wir ihn noch gegenüber von den sonstigen Accorden darstellen könnten. In solcher Eigenschaft wird er denn und die Intervalle, aus welchen er besteht, als gewissermassen sich von selbst verstehend, in der Regel und besonders da, wo er ohne weiteren Zusatz zu erscheinen hat, auch nicht beziffert. Sehen wir in unserer Generalbassstimme eine Note ohne alle Bezifferung, so heisst das, dass in der harmonischen Begleitung dieser Note der Dreiklang derselben dazu gespielt werden soll. Diese Regel hat eine allgemeine Gültigkeit und leidet nirgends eine Ausnahme, und daher heisst ja der Dreiklang oft auch nur der Accord des oder des Tones. Die Intervalle nun, aus welchen dieser Dreiklang zusammengesetzt ist, und von deren Anzahl her er auch seinen Namen hat, sind Octav, Terz und Quinte des Grundtones, als die vollkommensten Consonanzen. Demnach ist der Dreiklang denn auch ein rein consonirender und der am vollkommensten consonirende Accord, der erste Grund- und Stamm-Accord. Auf die Grösse, in welcher das Intervall der Terz dabei ausgeübt wird, kommt es dann an, ob der Dreiklang ein sogenannt grosser oder kleiner, ein Dur- oder Moll-Dreiklang seyn soll. Ist die Terz gross, so ist der Dreiklang ein grosser oder Durdreiklang, ist sie klein, so ist der Dreiklang ein kleiner oder Molldreiklang. Folgende sind lauter grosse oder Dur-Dreiklänge, weil sie die grosse Terz in sich schliessen:



und folgende lauter **kleine** oder **Moll-Dreiklänge**, weil sie die kleine Terz enthalten:



Beide, der Molldreiklang sowohl als der Durdreiklang, sind consonirend, und beide dürfen daher mit gleichem Rechte auch sowohl zu Anfang als im Verlauf und am Ende eines Tonsatzes gebraucht werden; doch ist bekanntlich das Intervall der grossen Terz eine vollkommnere Consonanz als das der kleinen Terz, und daher hat denn dasselbe auch mehr Beruhigung und Befriedigung in seinem Klange und verdient in solcher Beziehung den Vorzug. Ob aber der Genalbassspieler den kleinen oder grossen Dreiklang zu einem Tone in seiner Notenstimme greifen soll, ergiebt sich aus der **Vorzeichnung** derselben. Man denke an die Regeln über die Bassbezifferung, welche ich in meiner **sechsten** Vorlesung mittheilte, zurück. Nehmen wir z. B. an, das Tonstück, welches generalbassmässig begleitet werden soll, steht in *C*-Dur, und es kommt in der Generalbassstimme der Ton *E* ohne alle Bezifferung vor, so wissen wir, dass dieses Fehlen aller besonderen Bezifferung über der Note andeutet, dass der reine Dreiklang derselben ihre Harmonie ausmacht, aber der Generalbassspieler kann doch nicht den Durdreiklang *e*-*gis*-*h* dazu greifen, sondern muss

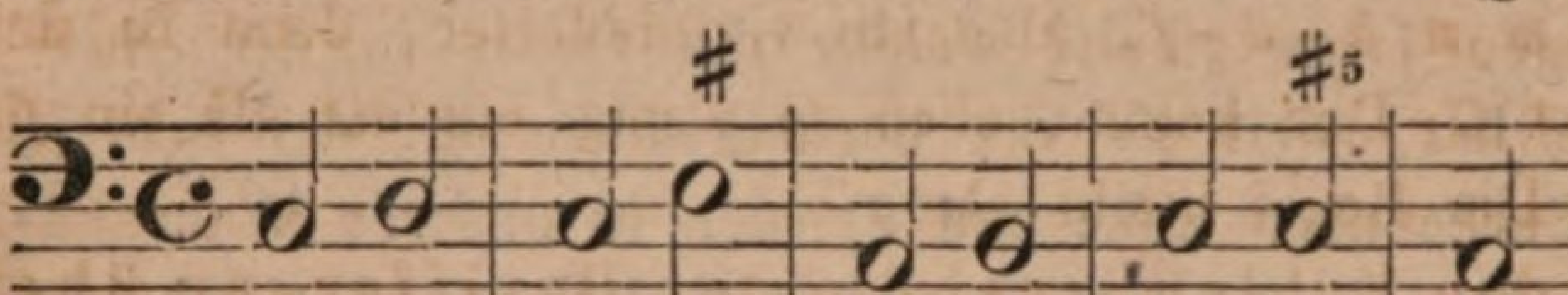
den Molldreiklang *e-g-h* dazu spielen, weil in der Tonart *C*-Dur, in welcher die Begleitung geschehen muss, kein *gis* enthalten ist. Dasselbe ist der Fall, wenn in einer solchen Generalbassstimme z. B. der Ton *A* in solcher Weise vorkommt, wo die Begleitung in *C*-Dur den Molldreiklang *a-c-e* erfordert. Aus dem Grunde, weil alle generalbassmässige Begleitung sich streng nach der Vorzeichnung des Tonstücks richtet, kann es sogar vorkommen, dass wir Dreiklänge mit kleiner Terz und verminderter Quinte zu einem Grund- oder Basstone im Generalbassspiel greifen müssen. Kommt z. B. in der Generalbassstimme eines Tonstücks aus *C*-Dur der Ton *H* ohne alle Bezifferung und jedes generalbassmässige Zeichen darüber vor, so unterliegt es gar keinem Zweifel, dass der blosse Dreiklang als Harmonie dazu gegriffen werden soll, allein dieser Dreiklang kann eben so wenig seyn *h-dis-fis*, also Dur, als *h-d-fis*, Moll, sondern muss seyn *h-d-f*, also ein verminderter, denn in der Tonart *C*-Dur kommt eben so wenig ein *dis* als ein *fis* vor. Die Regel bleibt also:

das Fehlen irgend einer Bezifferung über einer Note in der Generalbassstimme *) zeigt an, dass der Dreiklang dieser Note als dessen Begleitung gespielt werden soll, welcher allemal aus ihrer Octave, Terz und Quinte besteht; diese Terz und Quinte aber müssen jedesmal blos aus der Leiter der Tonart genommen werden, in

*) Hierbei bemerke ich jedoch, dass auch Fälle vorkommen können, wo, um Missverständnisse zu verhüten, die Harmonie des Dreiklangs ausdrücklich durch Ziffern angedeutet werden musste, und dann stehen dafür die einzelnen Ziffern 8, 5 oder 3 oder vollständig $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$, auch blos $\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$ u. s. w. Man sehe die Tabelle am Schlusse der letzten Vorlesung.

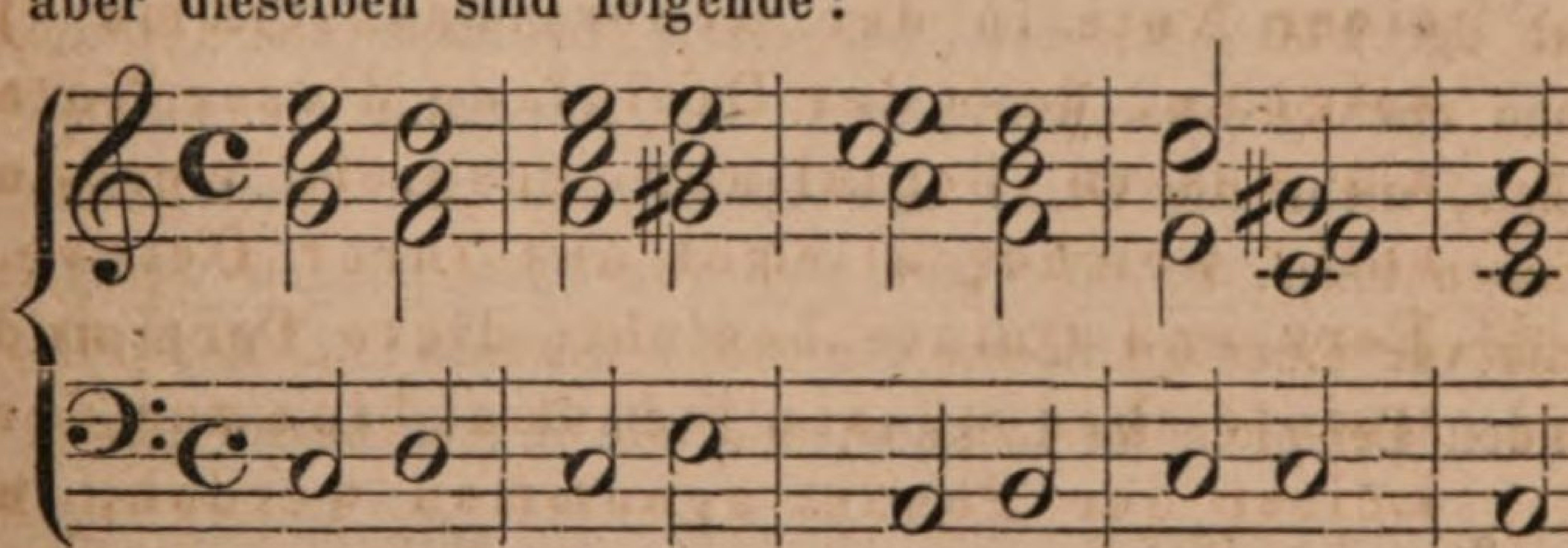
welcher das Tonstück oder der Tonsatz geschrieben ist.

Soll eine andere Terz, oder eine andere Quinte, oder auch eine andere Octav in dem Dreiklange gespielt werden, als welche der Tonart des Tonstücks oder (mit einem Worte) der Vorzeichnung entsprechen, entweder nun eine erhöhete oder erniedrigte, so muss dies ausdrücklich in einer Bezifferung über der Note angedeutet werden, und ist auch angedeutet worden. Soll z. B. in einem Tonstücke aus *C*-Dur der Dreiklang zu dem Grundtone *C* ein Molldreiklang seyn, so steht ein ♭ oder ♭3 über der Bassnote, oder soll der übermässige Dreiklang *c*-*e*-*gis* dazu gegriffen werden, so steht ♯5 oder 5+ über der Note. Das geht schon aus den allgemeinen Regeln über die Bassbezifferung hervor. Die Harmonie zu folgendem beispielsweise angeführten Generalbass besteht demnach aus lauter Dreiklängen:



u. s. w.

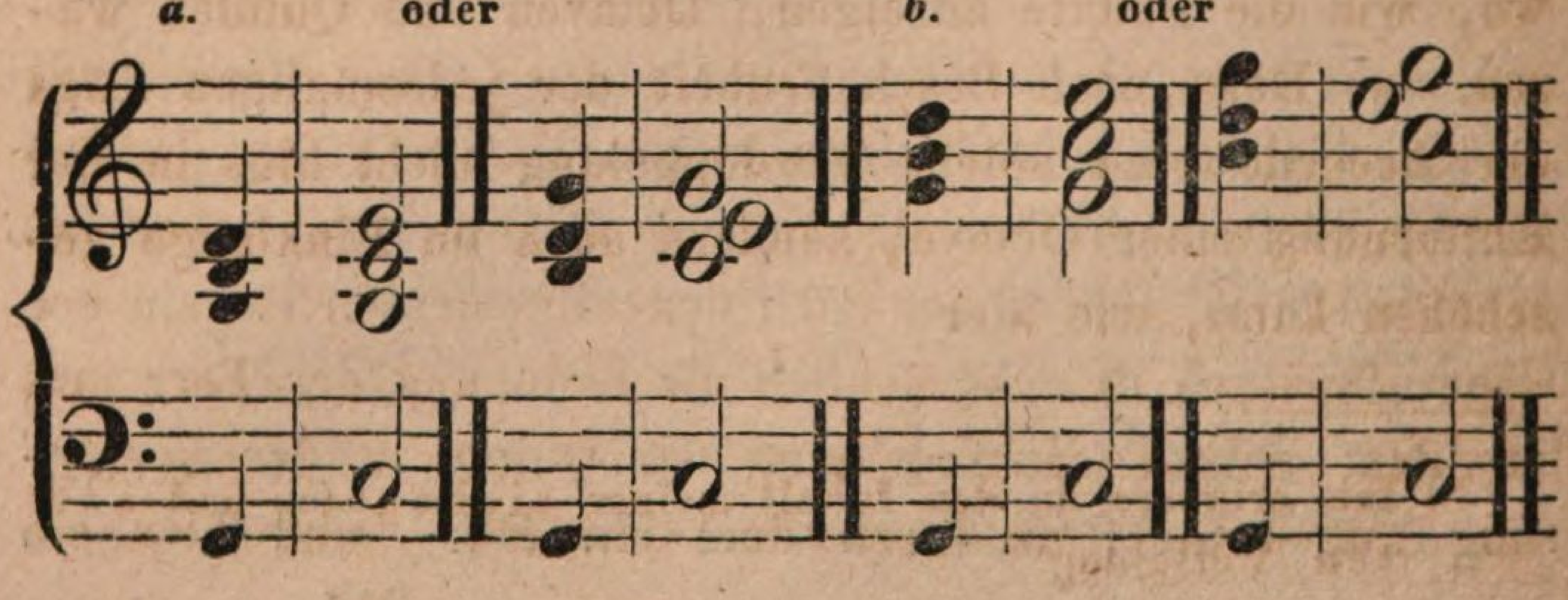
aber dieselben sind folgende:


u. s. w.

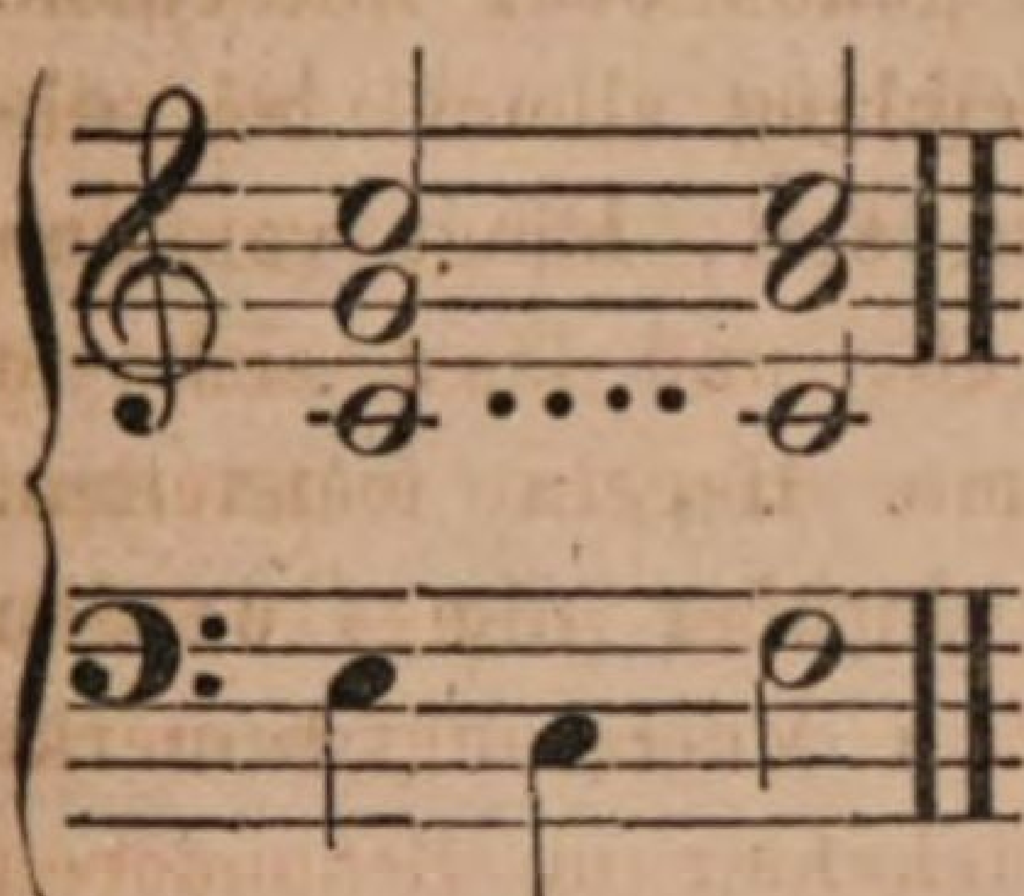
und nicht etwa, dass wir bei dem vierten einen Moll- (mit *g*) und bei dem achten einen reinen Durdreiklang (mit *g*) greifen dürfen, obschon der Satz in *C*-Dur geschrieben ist, denn bei dem vierten ist nach den allgemeinen Regeln der Generalbassschrift ausdrücklich die Erhöhung der Terz und bei dem achten die Erhöhung der Quinte in der Bezifferung angedeutet, wodurch dort ein Dur- und hier ein

übermässiger Dreiklang entsteht. Die Intervalle, für welche Nichts in der Bezifferung angemerkt ist, bleiben natürlich aus der Leiter der Haupttonart des ganzen Satzes, also der Vorzeichnung angemessen gewählt.

Ob, im Spiel des Generalbasses selbst, bei dem Dreiklange, wie bei den meisten sonstigen Accorden, das eine oder andere Intervall, entweder die Terz, Quinte oder Octav, in der Oberstimme genommen, mit einem Worte: in welcher Lage der Dreiklang allemal bei seinem Vorkommen gebraucht werden soll, hängt von den jedesmal obwaltenden Umständen ab, und lässt sich im Allgemeinen nicht durch bestimmte Regeln feststellen. Was allenfalls in dieser Beziehung darüber gesagt werden kann, ist schon in meiner achten Vorlesung bemerkt und angedeutet worden; nur will ich hier im Besonderen noch einmal erinnern, dass man am Schlusse eines Tonstücks oder Hauptsatzes den Dreiklang vorzugsweise in derjenigen Lage spielt, welche die Octav in der Oberstimme hat, weil sie die beruhigendste ist, der Schluss einer Sache aber Ruhe und Frieden in unserer Wahrnehmung hervorbringen muss. Kann dies nicht geschehen, tritt der Fall ein, dass bei einem Schlusse sich, ohne einen noch grösseren Fehler in der Harmonie etc. zu begehen, nicht die Octav des Accordes in der Oberstimme nehmen lässt, so hüte man sich vor allen Dingen wenigstens vor einer zu hohen Lage des Accords: *a* des folgenden Beispiels ist in solchem Falle immer besser als *b*.



Um bei der Folge von zwei oder mehreren Dreiklängen unmittelbar auf einander keine *falschen Quinten* und *Octaven*, unerlaubte Sprünge u. dgl. zu machen *), muss man bei jenen im vierstimmigen Satze oft, anstatt des Grundtons, die *Quinte* verdoppeln, die als die vollkommnere Consonanz nächst der Octave in der Verdoppelung der Intervalle bekanntlich immer den Vorzug hat, wie hier:



falsch wäre



Kann weder die Verdoppelung der Octave oder die der Quinte statt finden, so verdoppelt man in solchem Falle natürlich die *Terz*, obschon diese sich sonst am wenigsten dazu eignet —

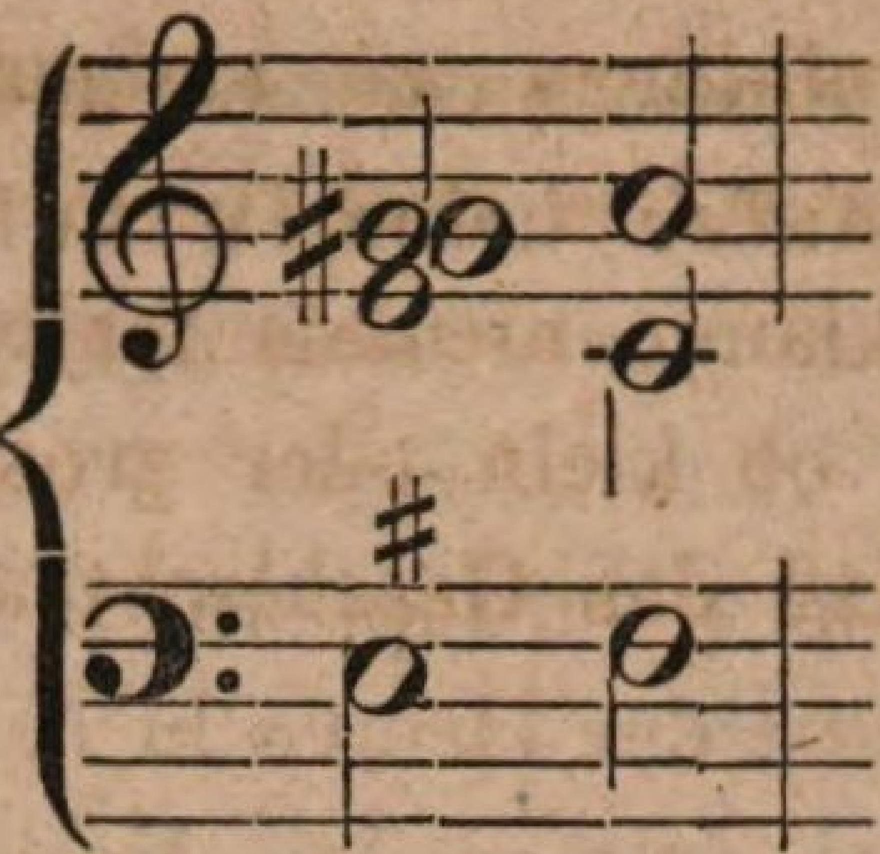


statt



wo, wie die Punkte anzeigen, Octaven und Quinten wären. — Dass nach Beschaffenheit der jedesmaligen Lage der Accorde eine solche Verdoppelung nicht blos in der Entfernung einer Octave, sondern auch im Einklange geschehen kann, wie hier

*) Ich erinnere an den Inhalt meiner *siebenten* und *achten* Vorlesung.



habe ich in der allgemeinen Harmonie- oder Accordenlehre schon genugsam dargethan, und ist eine Regel, die nicht blos von dem Dreiklange, sondern auch allen sonstigen Accorden gilt.

Ist die Begleitung nur d r e i s t i m m i g, so lässt man in dem Dreiklange am zweckmässigsten die O c t a v e weg, da das Intervall oder der Ton derselben schon im Grundtone oder Basse enthalten ist, z. B.



Kann aus Gründen der harmonischen Richtigkeit des Spiels die Octave nicht weggelassen werden, so muss die Q u i n t e ausfallen, wie z. B. hier



wo, wenn man in dem Dreiklange über *C* die Octav ausgelassen hätte, die Terz des vorhergehenden Septimenaccords nicht ihr Recht der Fortschreitung, eine Stufe zur

Octav des Tonicadreiklangs zu steigen, erhalten haben würde. — Die Terz sollte auch beim blos dreistimmigen Spiele in dem Dreiklange niemals fehlen, da durch dieses Intervall allein, ob klein oder gross, bekanntlich die eigentliche Tonart und das Geschlecht angedeutet wird:



ist gut, nicht gut ist:



Indessen kann auch im dreistimmigen Spiele vorkommen, dass wegen der Lage des vorangehenden Dominanten- oder Septimenaccords, besonders bei Tonschlüssen, nicht blos die Quinte, sondern auch die Terz aus dem Accorde wegbleiben, und dagegen, um drei Töne zu haben, die Octav verdoppelt werden muss, wie hier:



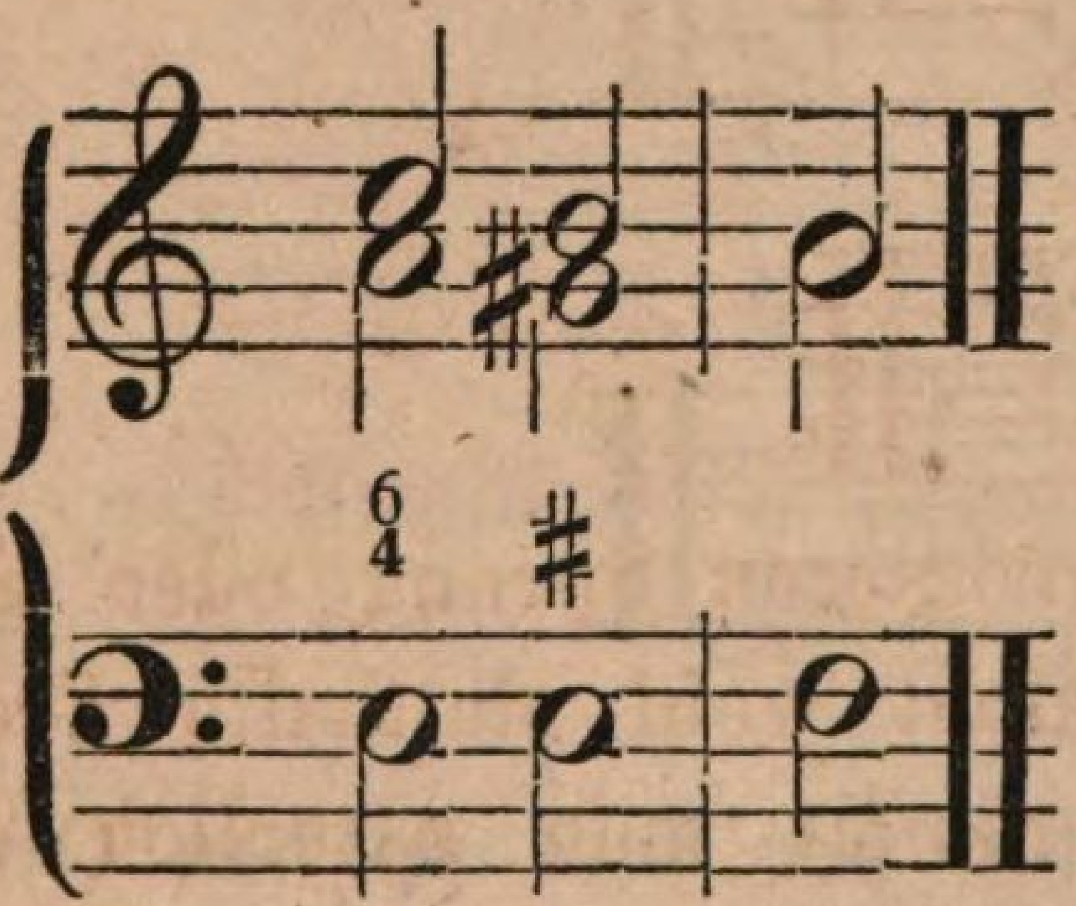
denn nähme man hier z. B. statt der verdoppelten Octave die Terz in die Oberstimme, spielte man diesen Satz also auf folgende Weise



so wäre der Schluss, früherer Regel zufolge, durchaus nicht beruhigend und befriedigend genug, und diese Behandlung des Schlussaccords



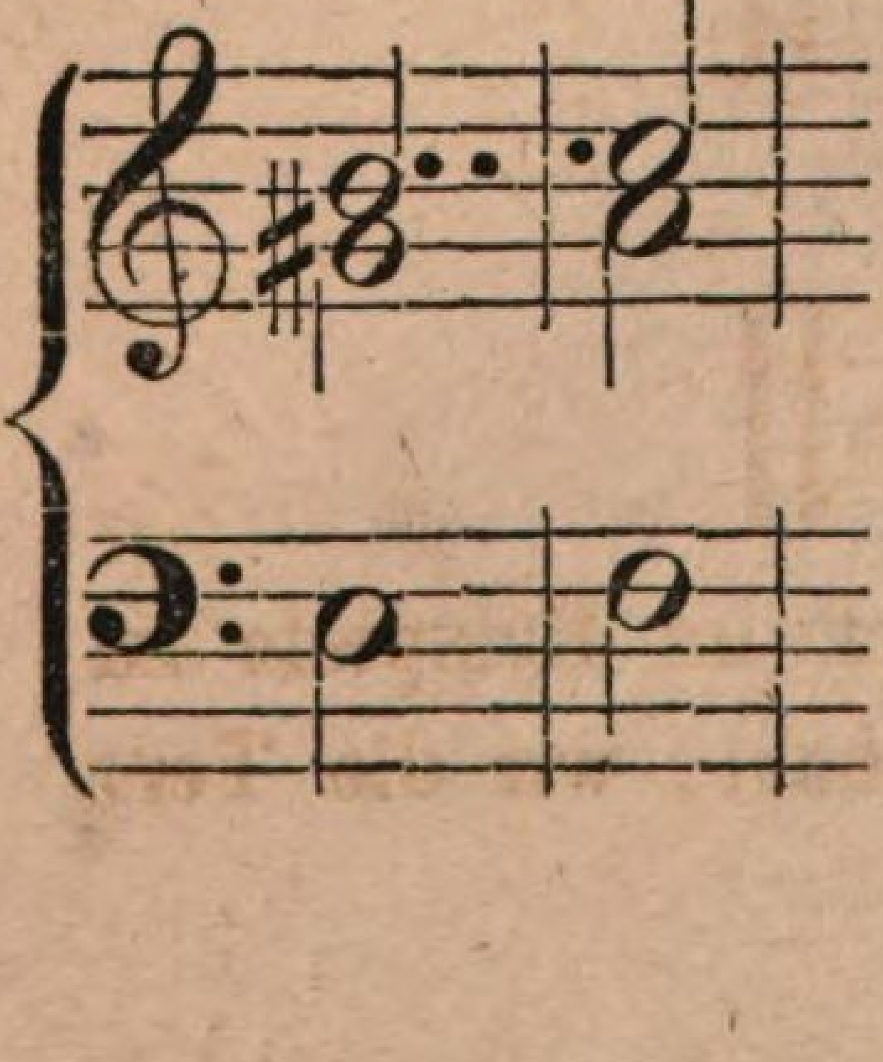
wäre offenbar falsch, weil dann die Terz des vorhergehenden Dominantenaccords (das *fis*) nicht um einen halben Ton aufwärts fortschritte, was in allen Stimmen seyn muss. Dagegen sind nun auch wieder Fälle denkbar, und kommen vorzüglich bei sogenannten Trugschlüssen vor, in welchen die T e r z sogar verdoppelt werden und die Quinte und Octave wegbleiben muss, wie hier:



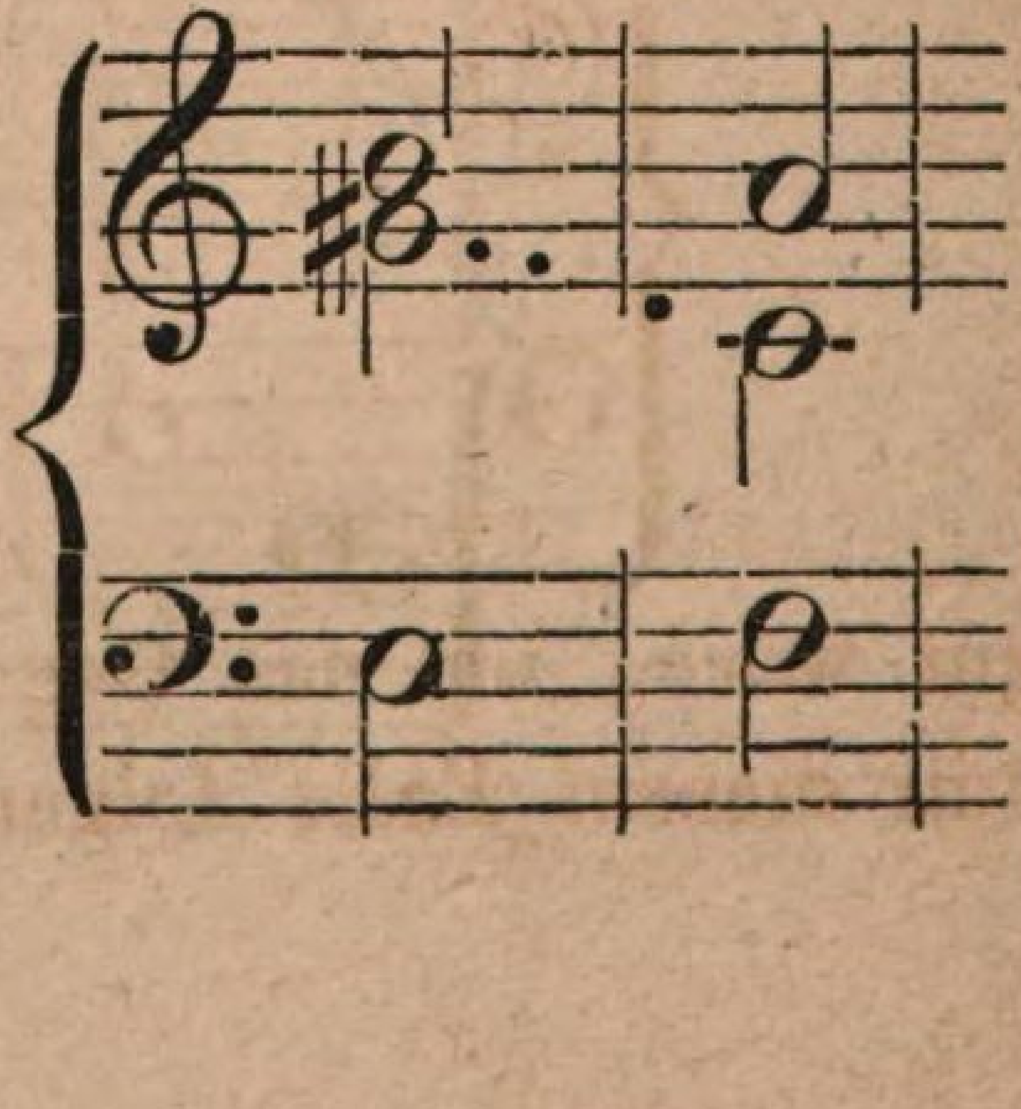
oder



wo jede andere Behandlung des Schlussaccords, z. B. diese



oder



oder

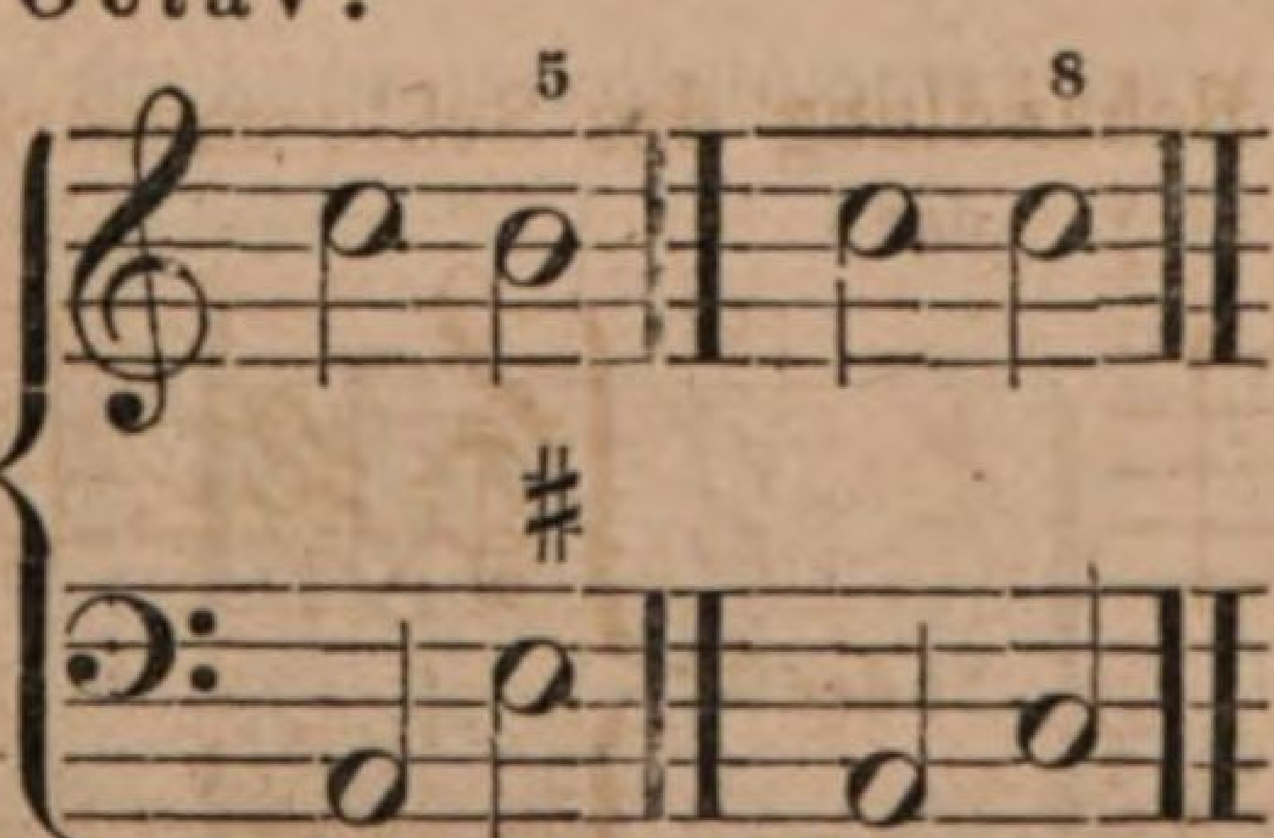


wie die Punkte zwischen den Noten deutlich darthun, entweder eine offenbar falsche Quinte oder den verbotenen Sprung einer übermässigen Quinte und einer übermässigen Secunde erzeugen würde. — Das Merkmal einer blos dreistimmigen Begleitung in der Generalbassstimme ist meistentheils ein beigefügtes *piano* oder die Bezifferung $^{5}_{1}$ über dem Grundtone.

Dass ein Dreiklang blos zweistimmig gespielt werden soll, kommt selten vor; geschieht es aber, so greift man gemeiniglich zu dem Grundtone nur noch die Terz:

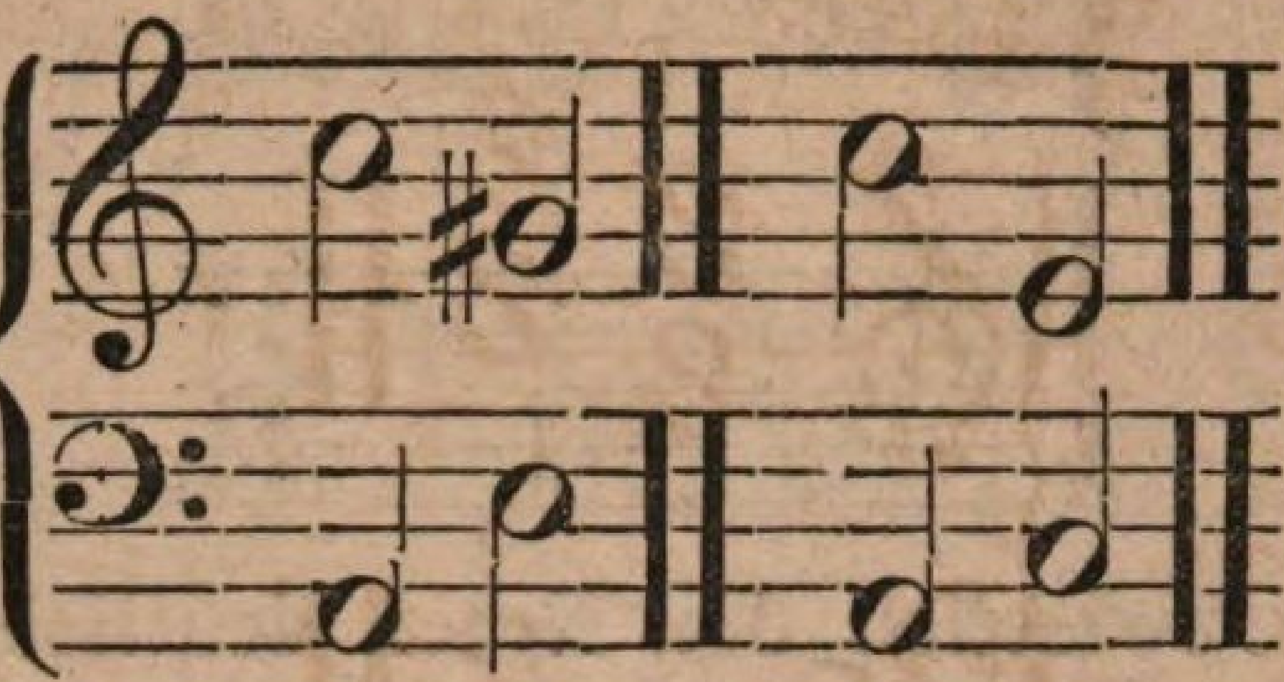


Ist dies Intervall ohne einen grösseren Sprung oder andere dergleichen Fehler und nicht wohl statthafte Freiheiten nicht zu haben, so nimmt man natürlich die Quinte oder Octav:



Nicht gut wäre, um das Gegentheil auch im Beispiele zu zeigen, in diesem Falle folgende Schreibart, wo die Terz

in der Begleitung gebraucht wird, aber auch ein Sprung geschieht:



Soll ausdrücklich zu mehreren auf einander folgenden Grundtönen immer die Terz blos in solcher zweistimmigen Begleitung gegriffen werden, was vornehmlich bei mehreren stufenweise fortschreitenden kurzen Bassnoten öfters vorkommt, so muss dies ausdrücklich auch in der Bezifferung durch eine 3 über den Noten angedeutet werden, und angedeutet seyn, wie in diesem kurzen Beispiele:



wo mit dem letzten Accorde der Dreiklang erst wieder vollständig wird, was nun aber auch ausdrücklich in der Bezifferung bemerkt werden musste.

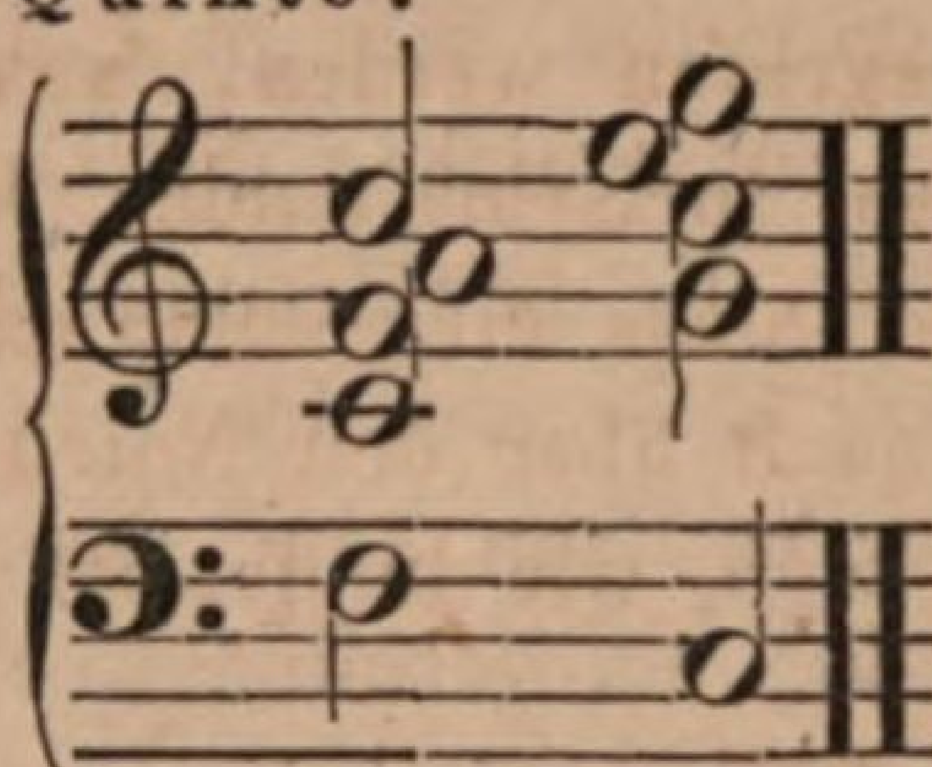
Soll der Dreiklang fünfstimmig gespielt werden, so verdoppelt man gemeiniglich und auch am zweckmässigsten die Octav, als:



bei Tonschlüssen bisweilen auch, doch selten sehr zweckgemäss, die Terz, als:

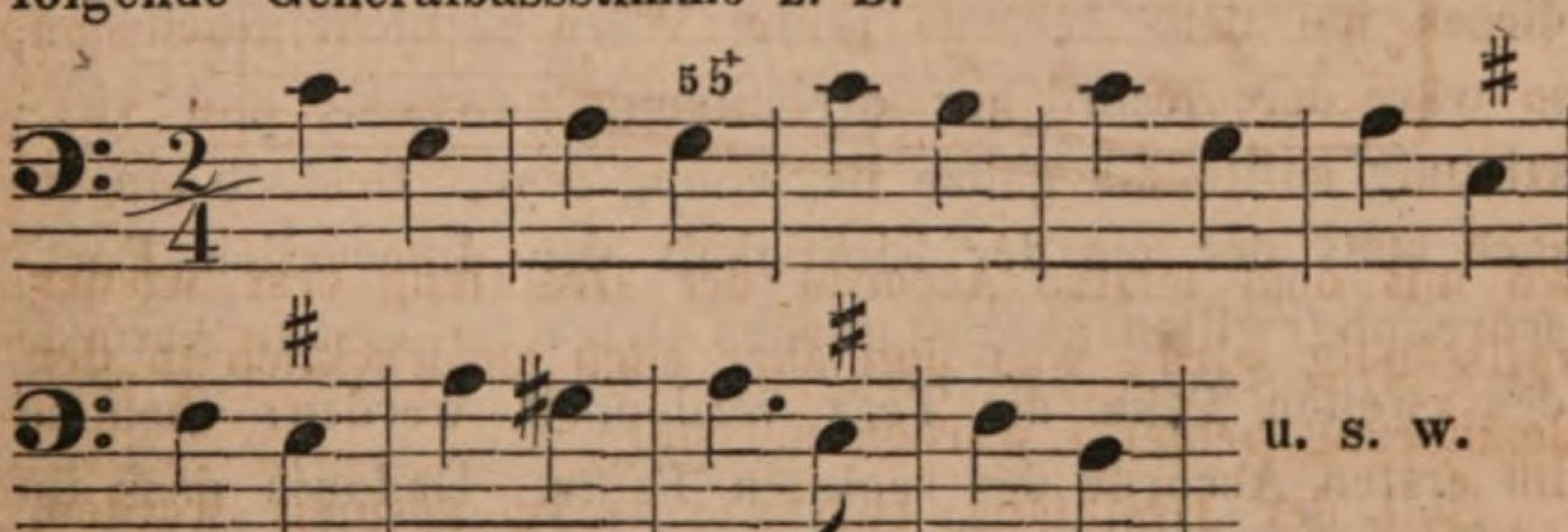


noch seltener die Quinte:

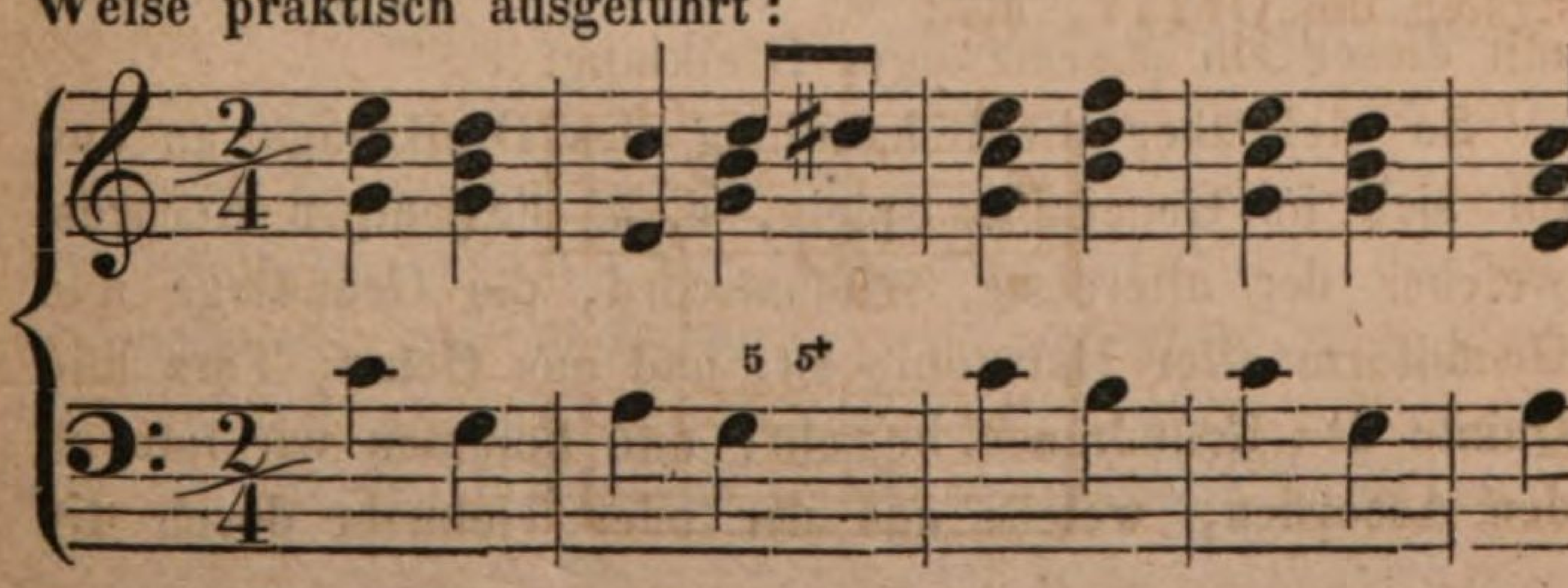


weil dadurch gar leicht falsche Quintenfolgen oder umgekehrte Quarten entstehen.

Alle Diesem und Bisherigem zu Folge wird nun folgende Generalbassstimme z. B.



am schicklichsten und passendsten wohl auf folgende Weise praktisch ausgeführt:





Da keine andere Bezifferung über den Bassnoten enthalten war, musste die Begleitung aus lauter Dreiklängen bestehen, und da der ganze Satz in *C*–Dur steht, mussten die einzelnen Töne, aus welchen die Dreiklänge bestehen, so lange und so weit die Bezifferung nichts Anderes bestimmte, auch gemäss oder aus der Leiter von *C*–Dur gewählt werden, woher es denn kam, dass der zweite Dreiklang im dritten Takte ein verminderter, d. h. Dreiklang mit verminderter Quinte wurde, eben so der zweite Dreiklang im siebenten Takte, bei dem nun aber, um der besseren Fortschreitung der Stimme willen, statt der Octav die Quinte verdoppelt werden musste, so ungern man dieses bei dem Accorde thut. Wäre es nicht geschehen, so wäre der Accord nur dreistimmig gewesen, und vierstimmig sollte die ganze Begleitung seyn. Deshalb musste auch statt der um der Richtigkeit der Intervallen-Fortschreitung willen ausgestossenen Octav im ersten Accorde des zweiten Takts die Terz verdoppelt werden; eben so im ersten Accorde des sechsten Takts. Dadurch dass im zweiten Accorde des zweiten Takts der Sopran der reinen Quinte noch die übermässige Quinte nachschlägt, entsteht mit dieser ein übermässiger Dreiklang.

So viel über die Behandlung des Dreiklangs an und für sich im Generalbassspiele, d. h. desjenigen Accords, welcher der allererste Stammaccord, die Grundlage und Grundform aller Harmonie ist, und aus Octav, Terz und Quinte des Grundtones besteht; und kommen wir nun zu den Accorden, welche aus der oder vielmehr durch die

Umkehrung jenes Dreiklangs entstehen. Indessen will ich vor allen Dingen doch auch noch darauf aufmerksam machen, dass bei keiner Accordenfolge so leicht und so bald jene fatalen falschen Quinten und Octaven in der Harmonie sich bilden, als bei der Folge von blossen harmonischen Dreiklängen auf einander: vornehmlich wenn der Bass oder der Grundton stufenweise fortschreitet, sind bei zumal vierstimmiger Begleitung jene Fehler augenblicklich gemacht. Nehme man sich daher sehr dabei in Acht, sey stets auf seiner Hut, und Anfängern im Generalbassspiele möchte ich aus dem Grunde angelegentlichst gerathen haben, sich fleissig und so viel und verschiedenartig als nur immer möglich besonders in der vierstimmigen Begleitung der harmonischen Dreiklänge zu üben. Ist man hierin fest und sicher vor harmonischen Satzfehlern, so ist die Gewandtheit im Spiel aller übrigen Accorde bald gewonnen.

Also nunmehr zur Betrachtung des Spiels und der Bezeichnung derjenigen Accorde, welche durch Umkehrung des Dreiklangs entstehen.

Was wir überhaupt unter Umkehrung eines Accordes verstehen, ist aus der fünften Vorlesung her schon bekannt, nicht minder wie eine solche Umkehrung geschieht, und was für neue namhafte Accorde dadurch sich ergeben.

Durch die erste Umkehrung des harmonischen Dreiklangs, bei welcher wir die Terz desselben an die Stelle des eigentlichen Grundtones in den Bass oder die Unterstimme legen, entsteht der Sextenaccord. Demnach ist dieser denn eben sowohl ein consonirender Accord als der Dreiklang selbst, nur nicht so vollkommen und so befriedigend, und ist ferner, genau genommen, aus dem Grunde auch nur dreistimmig, denn kehren wir z. B. alle die auf der Leiter von *C*-Dur beruhenden Dreiklänge

in solcher Weise um, dass wir die Terz desselben aus der Harmonie nehmen und in den Bass legen, so erhalten wir folgende Accorde:



Sonach wird im Generalbassspiele, was wiederum als allgemeine Regel gelten darf,

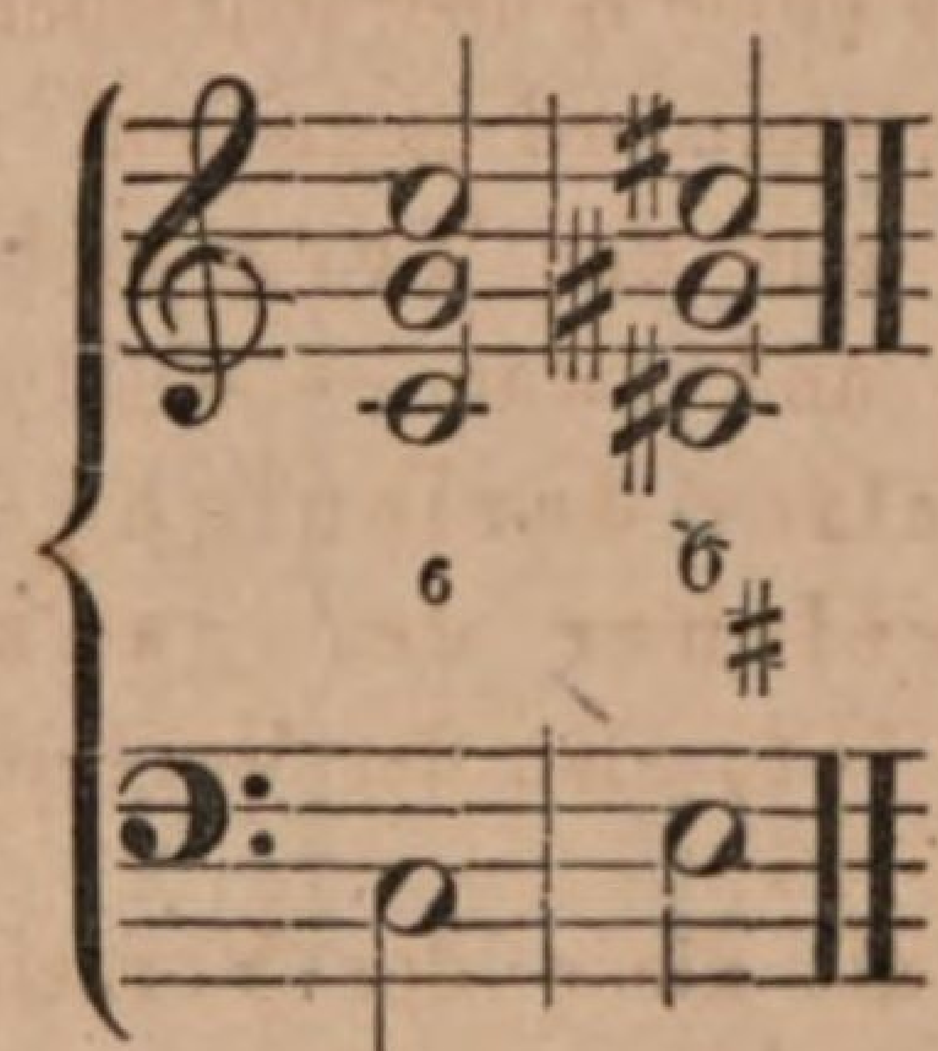
> zu einem mit einer 6 überschriebenen Grundtone allemal der Sextenaccord gegriffen, und dieser besteht ursprünglich aus der *Terz* und der *Sexte* jenes Grundtones, und zwar — wohl gemerkt — immer *aus der Leiter derjenigen Tonart genommen, in welcher der ganze Tonsatz geschrieben ist*, also der Vorzeichnung angemessen.

Soll eine andere als diese der Vorzeichnung und Tonart des Tonstücks angemessene Sexte oder Terz zu dem Grundtone gespielt werden, so muss dies ausdrücklich in der Bezifferung bemerkt werden und ist auch bemerkt worden. Soll z. B. in einem Tonstücke aus *C*-Dur zu dem Grundtone *D* der Sextenaccord mit der Sexte *b*, oder zu dem Grundtone *E* die grosse Terz *gis* und Sexte *cis* gegriffen werden, wo im ersten Falle der Accord eine erste Umkehrung des Dreiklangs von *B*, und im letztern eine erste Umkehrung des Molldreiklangs von *Cis* ist, so muss die Bezifferung und das Spiel heissen und heisst wirklich auch, wie folgt:



Daher kommt es denn, dass in der Bezifferung des Sextenaccords bisweilen ausser der Sexte auch noch die Terz ausgedrückt wird.

Muss die Begleitung einer Generalbassstimme durchaus vierstimmig gehalten seyn, so verdoppelt man beim Sextenaccorde, überhaupt genommen, am liebsten die Sexte, wie hier:



und aus dem Grunde zwar, einmal weil die Sexte das wichtigste, wesentlichste Intervall in dem Accorde ist, und dann, weil diese Sexte in dem ursprünglichen Dreiklange, aus welchem der Accord durch Umkehrung hervorging, eigentlicher Grundton oder Octav war, welches Intervall, als das consonirendste, sich bekanntlich auch am besten zur Verdoppelung schickt. — Kann aus irgend welchen harmonischen Gründen die Sexte nicht wohl verdoppelt werden, so nimmt man zunächst dazu, als ursprüngliche Quinte und sonach ausser der Octav vollkommenste Consonanz, die Terz:



Ausgenommen davon ist jedoch der Sextenaccord auf der zweiten Stufe der Leiter derjenigen Tonart, in welcher die Begleitung geschieht, weil dieser allemal aus einem verminderten Dreiklange hervorgeht, in welchem die Quinte bekanntlich nicht rein, sondern vermindert ist, und somit, im Sextenaccorde jetzt zur Terz geworden, nicht wohl verdoppelt werden darf. Begleiten wir z. B. eine Generalbassstimme aus *C*-Dur, und es kommt der Ton *D* mit der Bezifferung des Sextenaccords vor, so ist es immer gerathener, man spielt



statt



weil dieser Accord eine Umkehrung des verminderten Dreiklangs *H* ist, in welchem eben der Ton *f* die verminderte Quinte ausmacht. Nicht anders verhält es sich mit denjenigen Sextenaccorden, welche aus übermässigen oder Dreiklängen mit übermässiger Quinte hervorgehen, wo ebenfalls die Terz, als ursprünglich übermässige Quinte, nicht wohl verdoppelt werden darf. — Wie aber, wenn sich ohne sonderliche Fehler in der Harmonie oder dem melodischen Gange des Spiels zu begehen, eben so wenig die Terz als Sexte verdoppeln lässt, der Sextenaccord aber gleichwohl vierstimmig seyn soll? — woher nehmen wir dann den vierten Ton? — In solchem Falle

fügen wir dem Sextenaccorde die **Octav** seines Grundtones zu:



Doch darf diese Zufügung der Octav zu dem ursprünglich blos dreistimmigen Sextenaccorde, um ihn vierstimmig zu machen, niemals geschehen, wenn der Grundton des Accords die siebente Stufe der Leiter derjenigen Tonart ist, in welcher die Begleitung gespielt wird. Steht diese z. B. in *G*–Dur, und es kommt der Ton *fis* mit der Bezifferung des Sextenaccords in der Generalbassstimme vor, so wäre das Spiel dieses Accords dazu



falsch, weil *fis* der siebente Ton, das *Semitonium modi* in der Leiter von *G* ist. Wäre in dem Falle die Sexte gross, also durch 6̸ bezeichnet und hier der Ton *dis*, dann dürften wir allerdings den Accord so nehmen:



weil jetzt nicht mehr *fis*, sondern *dis* der Leitton ist, und

die Harmonie sich somit, ungeachtet der Vorzeichnung, eigentlich auch nicht mehr in *G*-Dur, sondern in *E*-Moll oder *E*-Dur befindet, in dessen Leiter der Grundton *fis* der zweite ist. Eben so gebraucht man nicht gern und ohne grosse Noth in dem Sextenaccorde auf der dritten Leiterstufe die Octav als vierte Stimme, wenn auf diesen dritten Leiterton der vierte in der Generalbassstimme mit seinem Dreiklange folgt, wie in folgendem Beispiele:



weil alsdann, wie hier zu ersehen, gar leicht falsche Octavenfolgen entstehen. Auch ist von dieser Octav im vierstimmigen Spiele des Sextenaccords noch zu merken, dass man sie, ausser im Falle einer strengen Nöthigung, die vielleicht durch Auflösung einer Dissonanz oder dergleichen Umstände eintreten kann, nicht gern in die Oberstimme des Accords nimmt. Dieses Spiel z. B.



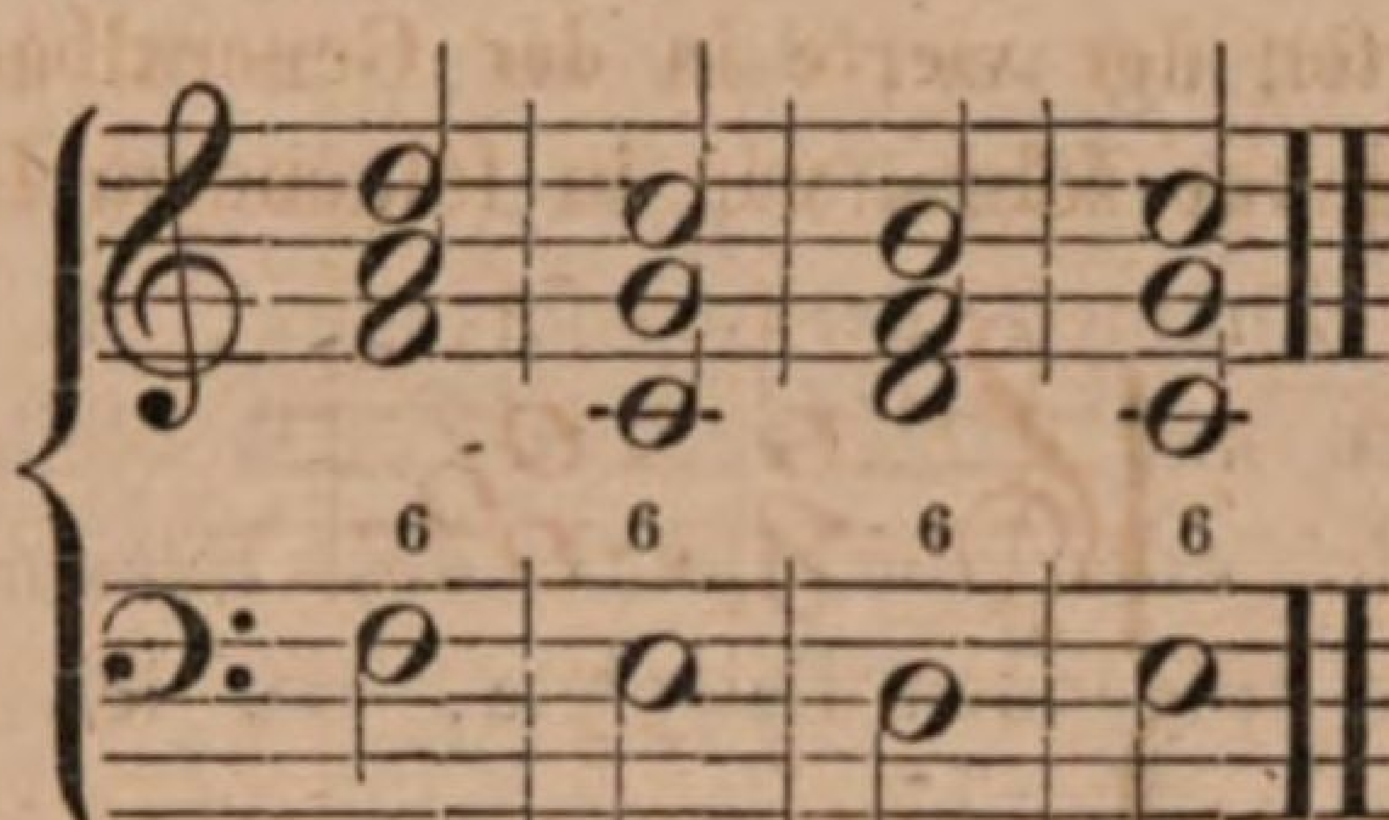
ist bei Weitem nicht so gut als:



Am allerhärtesten klingt diese Octav in der Oberstimme, wenn der Sextenaccord auf der dritten Leiterstufe gespielt werden muss: in solchem Falle sollte man sich nie ihrer dort bedienen.

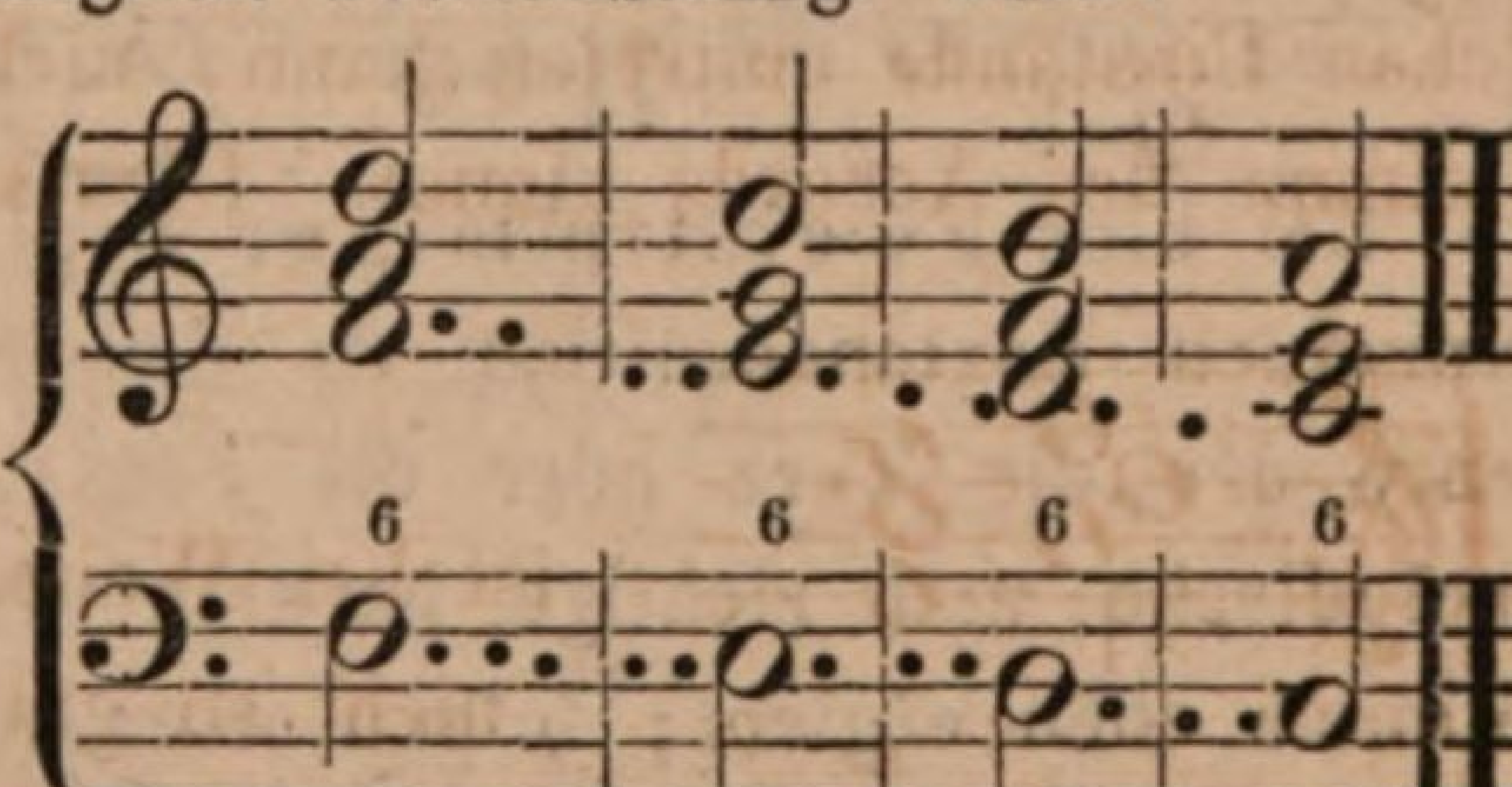
Terz und Sexte können, wie in jeder anderen, so auch in der Oberstimme eines Sextenaccords jeder Zeit

erscheinen; doch hat in Fällen, wo mehrere Sextenaccorde unmittelbar auf einander folgen, auch hier die Sexte den Vorzug, und man nimmt alsdann sogar gern fortwährend die Sexte in die Oberstimme, wechselt bei vierstimmiger Begleitung aber in der Verdoppelung eines Intervalles mit Sexte, Terz und Octav ab:

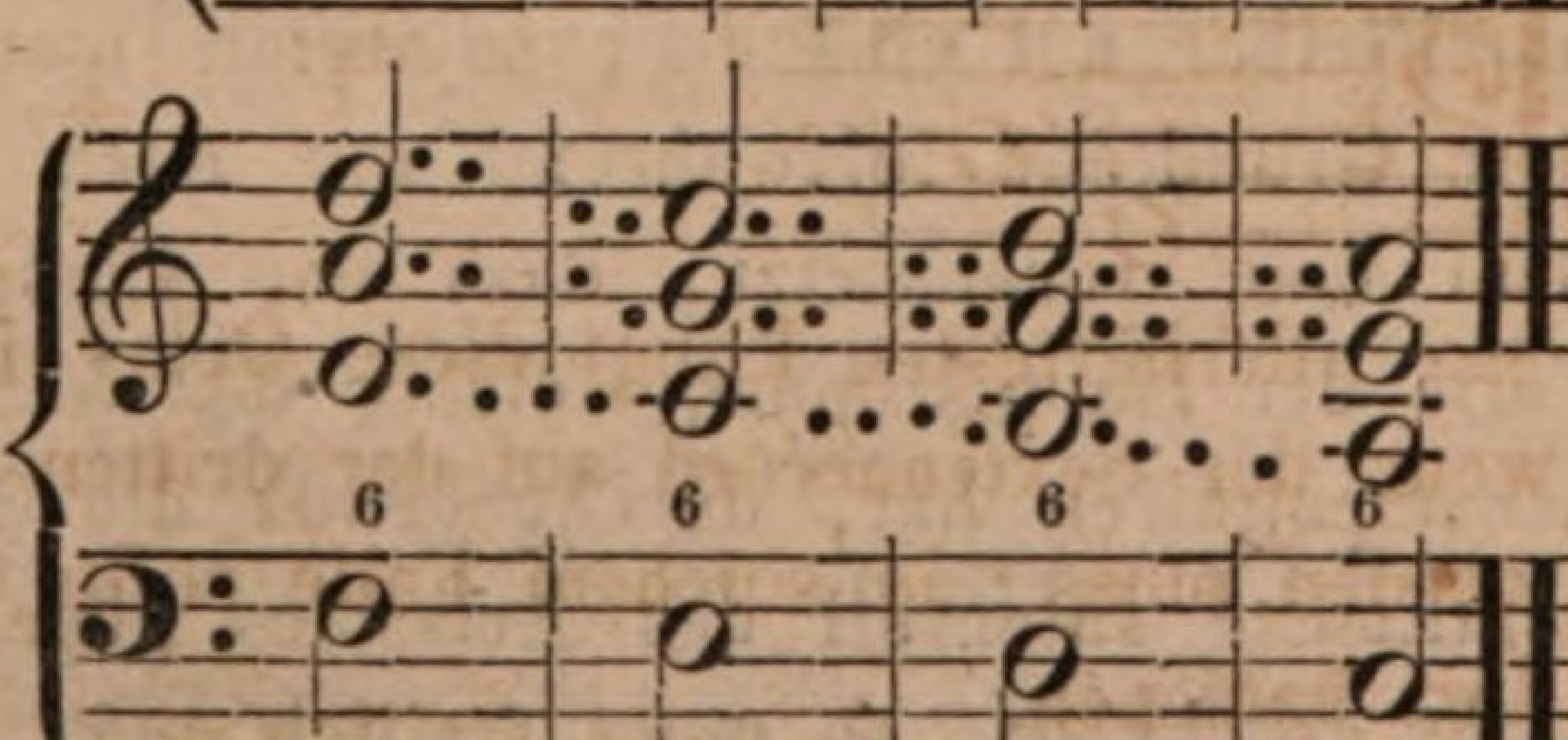


weil, wenn man in solchem Falle durchgehends nur ein und dasselbe Intervall zur Verdoppelung verwenden würde, unvermeidlich harmonische Fehler im Spiel, entweder falsche Octaven oder falsche Quinten und Octaven entstehen müssten, wie hier ersichtlich, wo zuerst blos durch Zufügung der Octav, dann durch Verdoppelung der Sexte jedesmal die Vierstimmigkeit bewerkstelligt wird:

falsche Octaven:



falsche Octaven und Quinten:

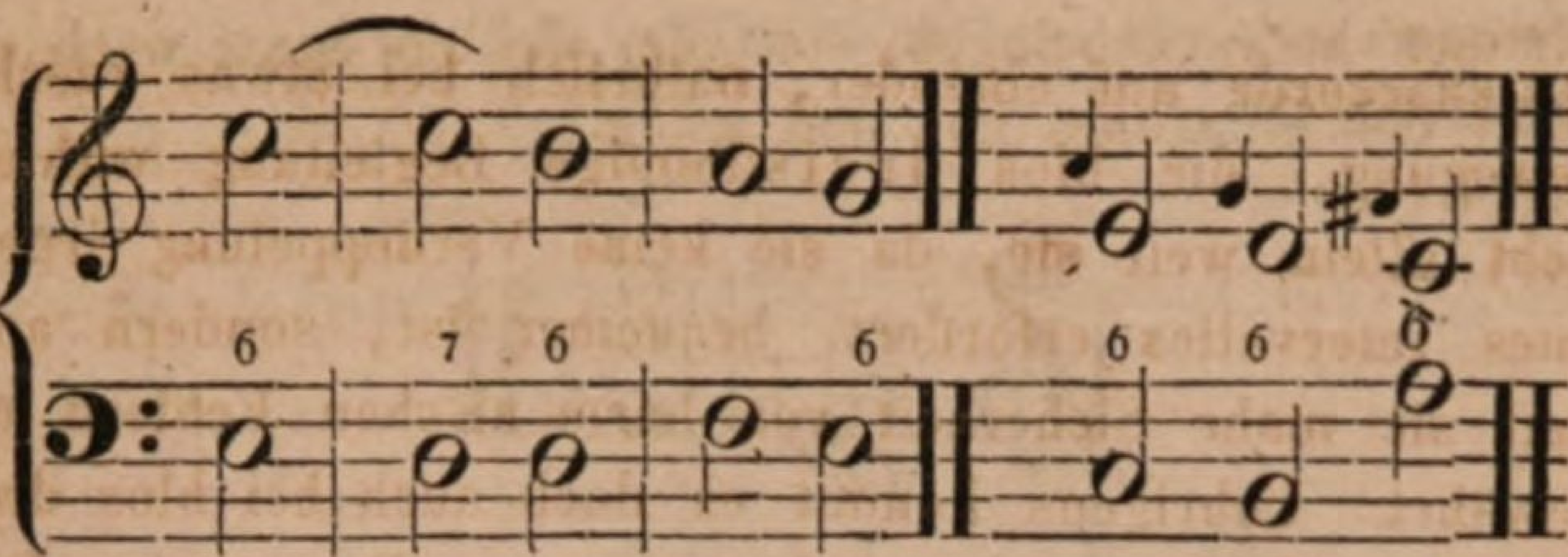


Hierin liegt denn auch der Grund, warum die Generalbassspieler gar gern, bei der Folge mehrerer oder vieler

Sextenaccorde auf einander, natürlich bei etwas rascher Bewegung, die blos dreistimmige Begleitung wählen, nicht allein weil sie, da sie keine Verdoppelung irgend eines Intervalles erfordert, bequemer ist, sondern auch weil sie mehr Sicherheit vor harmonischen Fehlern etc. gewährt. Uebrigens kommt es doch auch bei blos dreistimmiger Begleitung vor, dass man, z. B. um eine Dissonanz gehörig vorzubereiten, oder eine fliessendere Melodie in den Stimmen hervorzubringen, die Terz oder Sexte weglassen und dafür entweder das bleibende Intervall verdoppeln oder die Octav des Basstones zufügen muss, wie im folgenden Beispiele, wo ich ein † angemerkt habe:



Bei blos zweistimmiger Begleitung spielt man bei einzelnen Sextenaccorden zu dem Grundtone nur noch entweder die Terz oder die Sexte, wie es die bessere melodische und richtige harmonische Fortschreitung der Stimme eben ergiebt; folgen aber mehrere Sextenaccorde unmittelbar auf einander, so spielt man in der Regel zu dem Grundtone fortwährend nur noch dessen Terz, indem man voraussetzt, dass der Componist in solchem Falle der Hauptstimme, welcher der Generalbassspieler zu accompagniren hat, durchgehends die Sexte als das wesentlichste Intervall des Accordes gegeben hat. Ist dies nicht geschehen, so muss freilich auch hier der Generalbassspieler die Sexte wählen. Für beide Fälle will ich ein kurzes Beispiel hersetzen:



Bei fünfstimmiger Begleitung sollte man consequenter Weise zwar die Sexte, wie bei dem Dreiklange den Grundton, dreimal nehmen, den Sextenaccord also folgendermassen spielen:



oder statt der dritten Sexte doch wenigstens die Terz einmal verdoppeln, wie hier beispielsweise geschehen:



allein Beides ist ohne solche getheilte Begleitungsweise oder dass man sich des Intervalls des Einklangs bedient, d. h. ein und denselben Ton als in zwei verschiedenen Stimmen zugleich vorkommend denkt, gar nicht möglich, und wo daher jene Spielart nicht wohl anzuwenden ist, was meistens der Fall seyn wird, fügt man, um fünf

Stimmen hervorzubringen, statt der dritten Sexte noch die Octav des Basstones zu, und spielt:



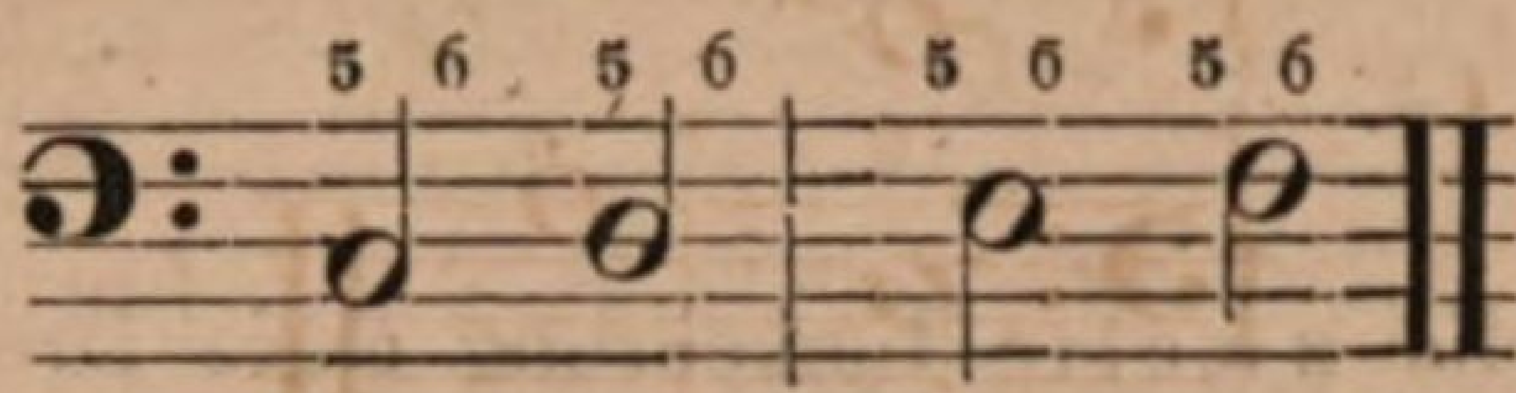
welche Zufügung nicht selten auch aus dem Grunde nothwendig werden kann, um die nöthige Vorbereitung oder Auflösung irgend einer Dissonanz zu bewerkstelligen. Ein fünfstimmiger Sextenaccord mit verdoppelter Terz, Octav und blos einfacher Sexte, wie z. B. dieser



ist wo möglich zu vermeiden, weil die Sexte dabei als wesentlichstes Intervall viel zu wenig herrschend im Klange hervortritt.

Dass alle diese hier gegebenen Regeln gelten, die Intervalle des Sextenaccords wie seines ursprünglichen Dreiklangs mögen in Folge der Vorzeichnung oder Bezifferung stehen oder ausgeübt werden in einer Grösse zu dem Grundtone, in welcher sie wollen, ob gross oder klein, rein oder vermindert oder übermässig, versteht sich von selbst, nur, was ich ausdrücklich und für alle kommenden Fälle und Betrachtungen noch einmal erwähne, natürlich stets mit Bezugnahme auf die in meiner siebenten und achten Vorlesung mitgetheilten allgemeinen Gesetze der Harmonie und des

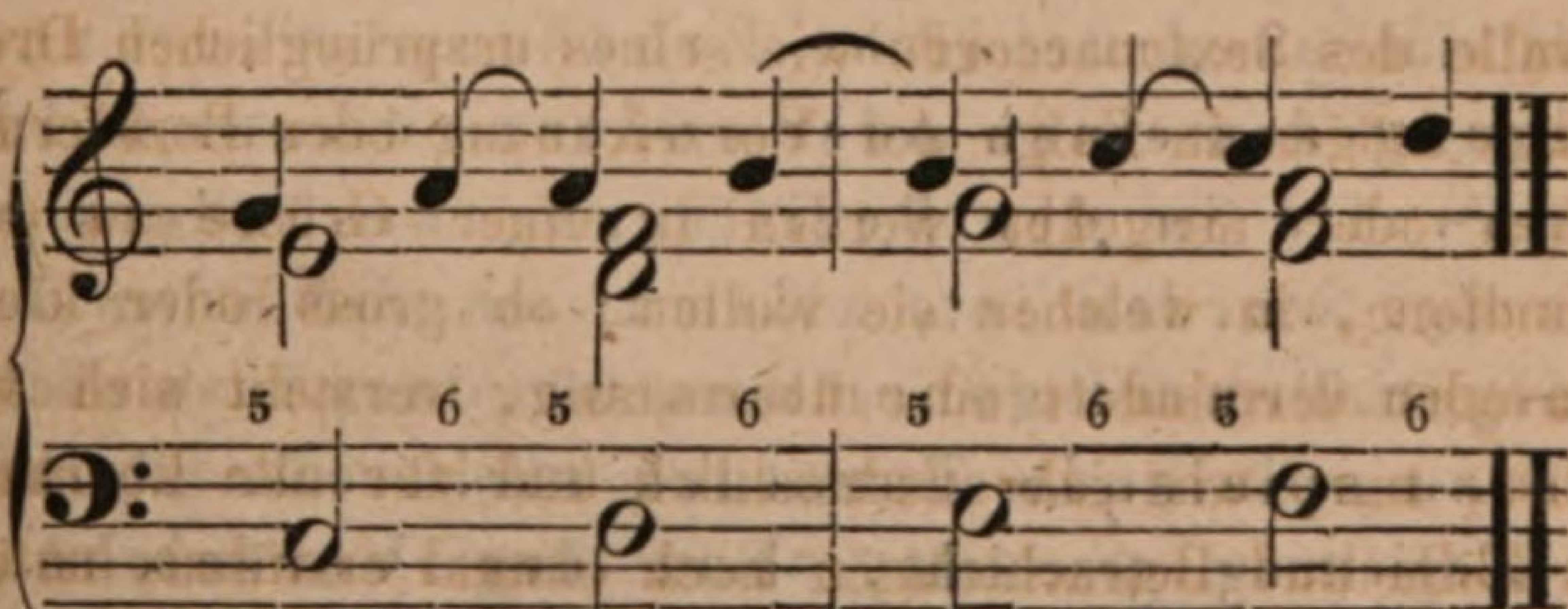
Generalbassspiels. In Absicht auf den Sextenaccord für sich habe ich daher im Besonderen nur noch zu bemerken, dass, wenn über einem stufenweise aufsteigenden Basse die Ziffern 5 6 mehrmals auf einander folgen, wie hier z. B.



die 5 auch in diesem Fallle den blossen Dreiklang, die 6 aber den Sextenaccord andeutet, und am sichersten beide Accorde nur dreistimmig gespielt werden, also jenes Beispiel:



Bei vierstimmiger Begleitung wäre ein solcher Satz am zweckmässigsten wohl so auszuführen, dass wechselsweise die Octave und die doppelte Terz im Einklange genommen werden:



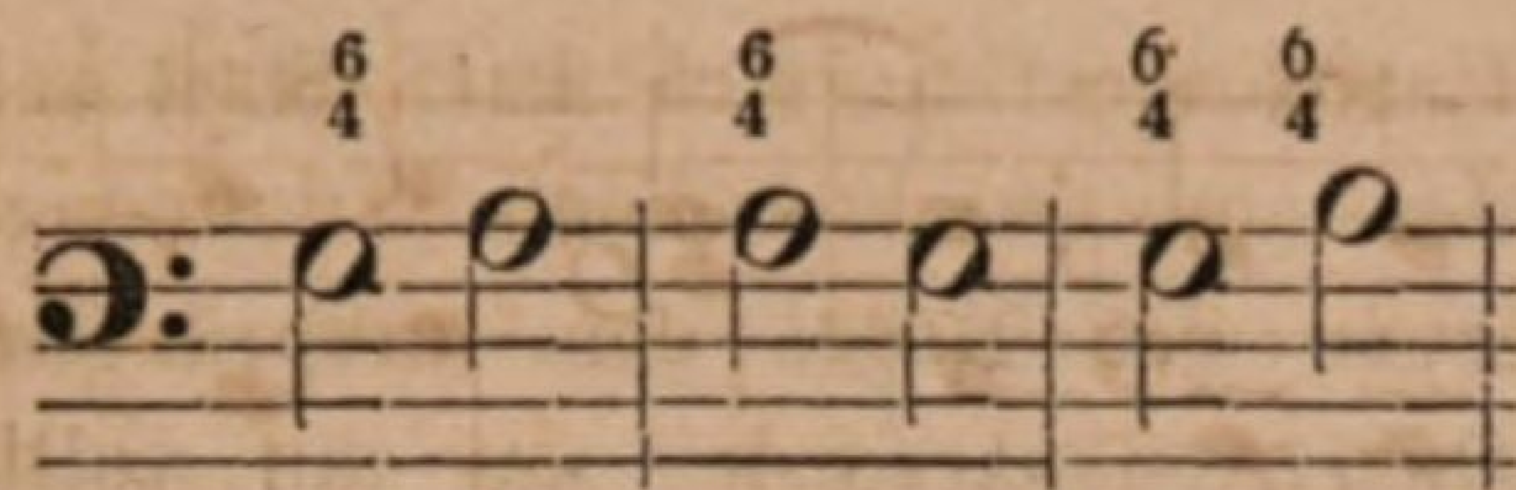
Minder gut wäre, um der minder fliessenden Fortschreitung der dritten Stimme willen, offenbar dieses Spiel:



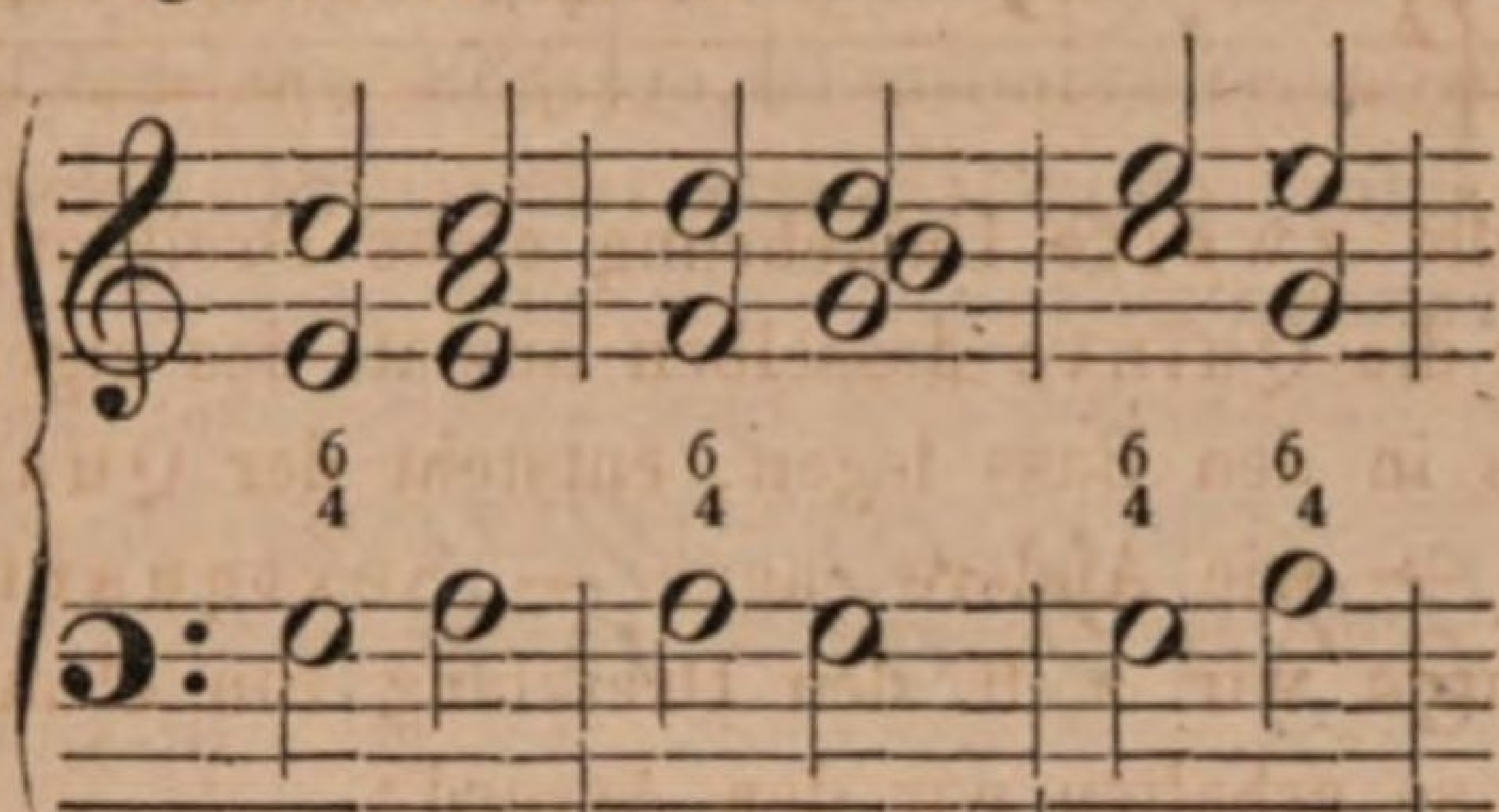
Durch die zweite Umkehrung eines Dreiklangs, bei welcher wir die Quinte desselben anstatt des eigentlichen Grundbasses in den Bass legen, entsteht der Quartsexten- oder — wie Andere sagen — Sextquartenaccord. Kehren wir z. B. den Dreiklang von *C* auf diese Weise um, so erhalten wir den Accord:

aus  wird 

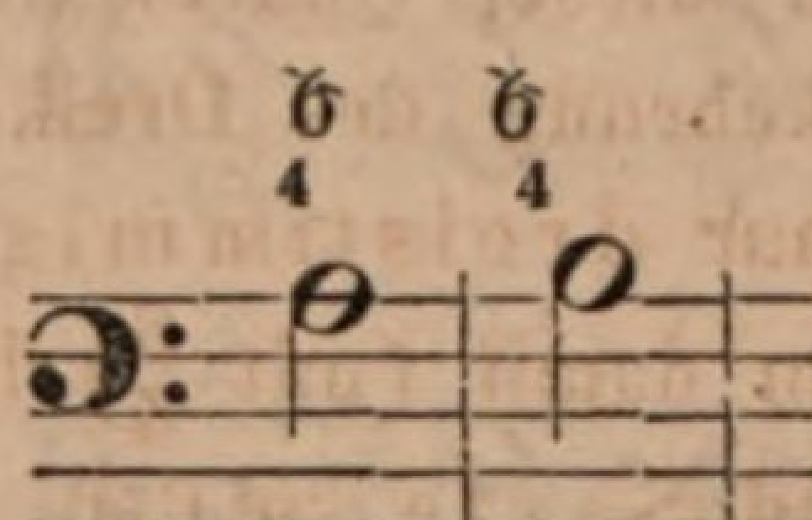
Demnach ist denn dieser Quartsextenaccord eben sowohl als die erste Umkehrung des Dreiklangs, der Sextenaccord, im Grunde nur dreistimmig, und wird effectuirt, indem wir zu dem damit (mit $\frac{6}{4}$) bezifferten Basse noch dessen Quarte und Sexte spielen, die natürlich, wenn nicht eine ausdrückliche Erhöhung oder Erniedrigung des einen oder anderen dieser beiden Intervalle in der Bezifferung besonders angezeigt worden ist, allemal aus der Leiter derjenigen Tonart genommen werden, in welcher das zu spielende Tonstück steht oder überhaupt die Begleitung geschieht, kurz der Vorzeichnung angemessen. Das ist ja eine Regel, die überall, bei jedem Accorde, im Generalbassspiele, bei jeder Ausführung eines bezifferten Basses gilt. Zu folgendem Basse z. B.



spielen wir, da die Tonart des Satzes *C*-Dur ist, zunächst folgende Accorde:

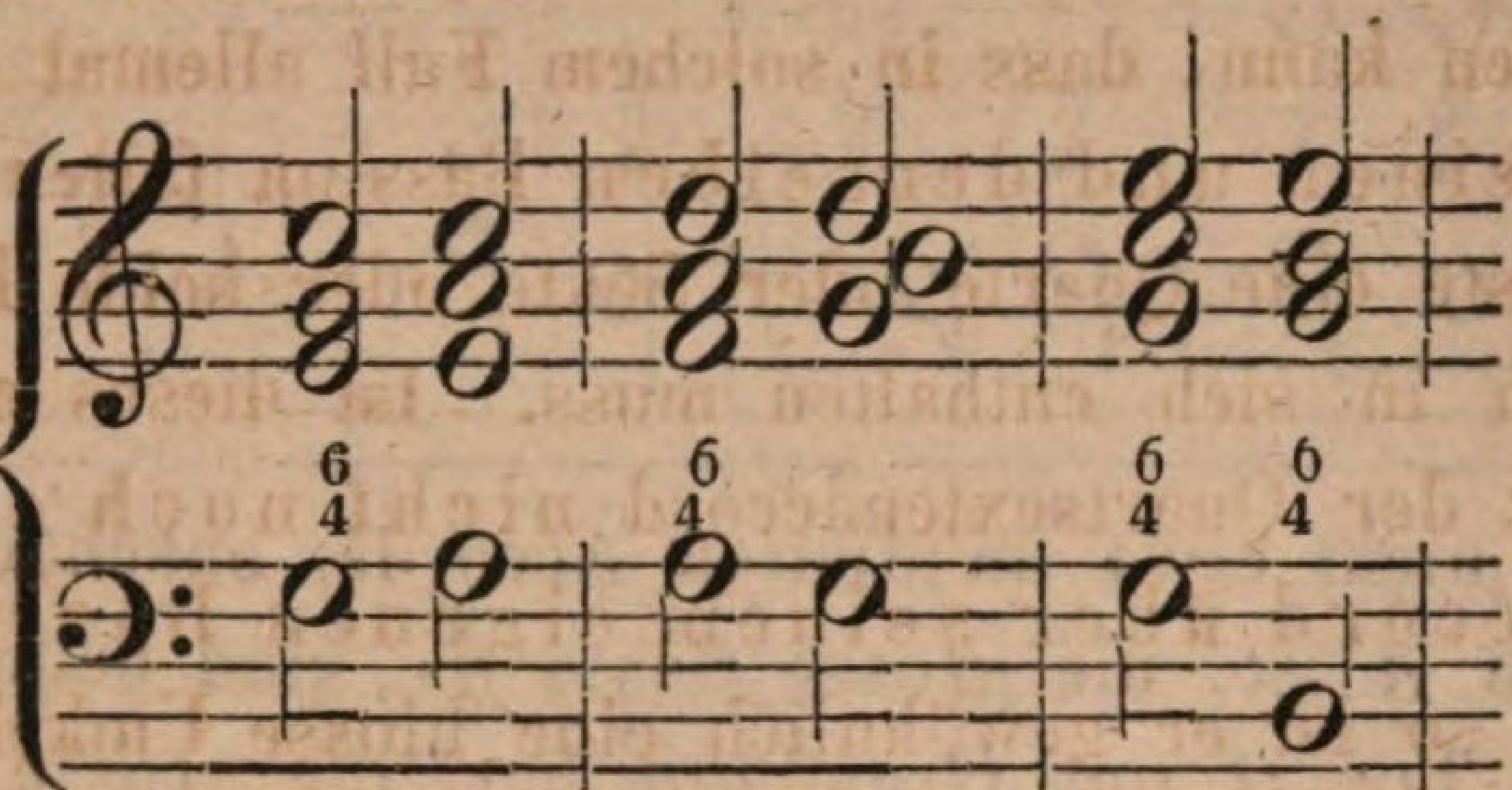


und nehmen nicht etwa im dritten Accorde, obschon dessen Grundton *A* ist, die grosse Sexte *fis*, und beim letzten, der den Ton *H* zum Grundtone hat, die grosse Sexte *gis*, da beide Töne, *fis* und *gis*, nicht der Tonart *C*-Dur angehören. Hätten dieselben in den Accorden gespielt werden sollen, so hätte die Bezifferung auch heissen müssen:



Dies eine Beispiel kann für alle sonstigen Fälle gelten. Nun kommen aber in demselben zwischen den Quartsextenaccorden auch Dreiklänge vor, welche vier Stimmen haben, und der Quartsextenaccord hätte somit hier ebenfalls als ein vierstimmiger Accord erscheinen müssen. Um ihn zu solchem umzugestalten, müssten wir consequenter Weise eigentlich die Quarte in ihm als dasjenige Intervall verdoppeln, das ursprünglich Octav und deshalb die vollkommenste Consonanz war. Allein eine Verdoppelung dieses Intervalls zu dem Zwecke, die im Uebrigen

durchaus nichts Unrichtiges an sich hat, lässt selten die Lage des Accordes und der melodische Stimmengang zu. Daher fügen wir in der Regel dem ursprünglich blos dreistimmigen Quartsextenaccorde, um ihn vollkommen vierstimmig zu gestalten, die Octav seines Basses zu, die sich zu dem Grundtone des Dreiklangs, aus dessen Umkehrung er entstanden ist, verhält wie eine Quinte, und spielen sofort obige Quartsextenaccorde vierstimmig wie hier zu ersehen:



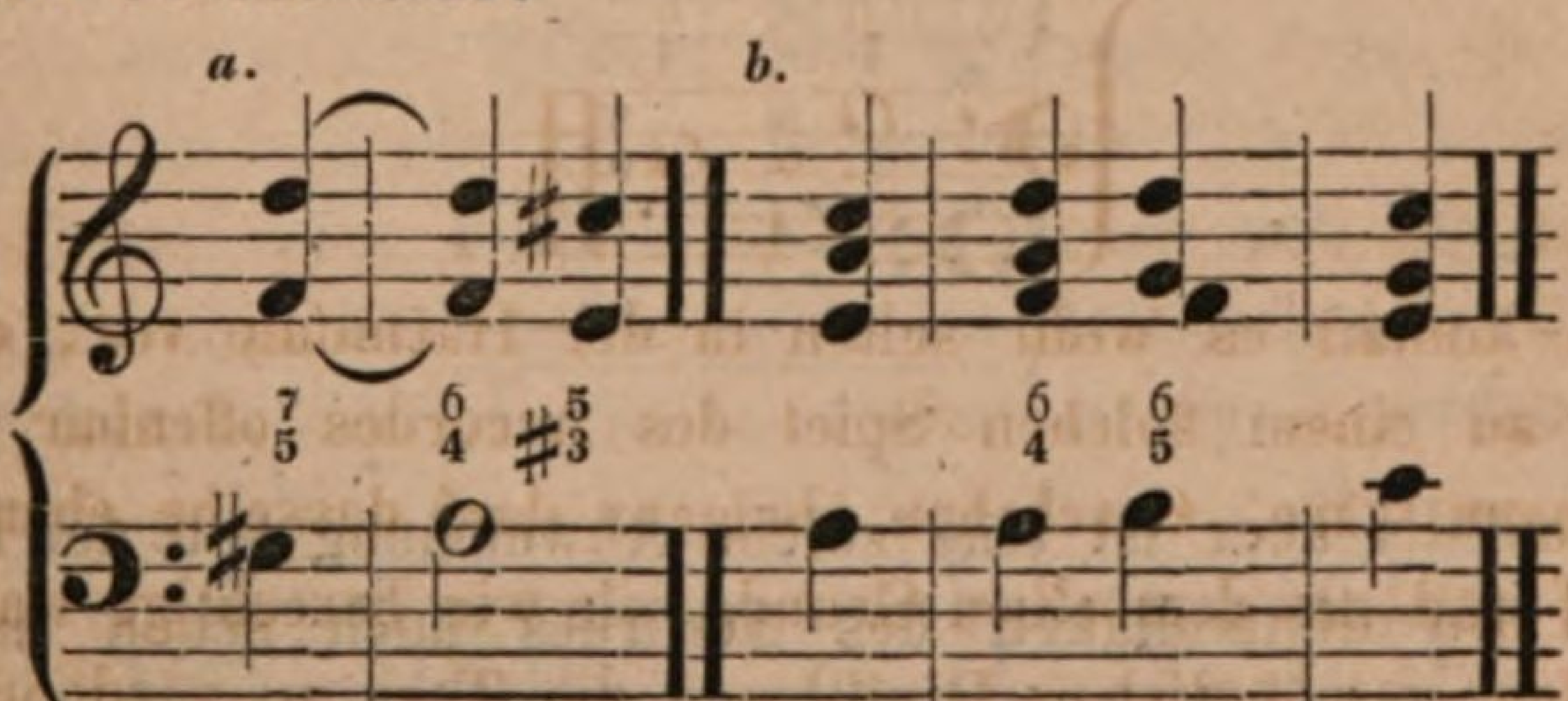
Nöthigen Falls kann zu dem Ende wohl auch die Sexte in dem Accorde verdoppelt werden, als:



doch kommt es wohl selten in der Harmonie vor, dass man zu einem solchen Spiel des Accordes offenbar gezwungen wäre. Geschehen übrigens darf dasselbe eben so wohl und aus demselben Grunde, als wir berechtigt waren, in dem gewöhnlichen Dreiklange die Terz zu verdoppeln.

Ein wichtiger Punkt beim Spiel des Quartsextenaccords ist das Klanggeschlecht der Quarte und Sexte, wenn ich mich so ausdrücken darf. Aus unserer zweiten Vorlesung her nämlich wissen wir, dass die Quarte und

Sexte sowohl Con- als Dissonanzen seyn können. Sind sie letztere, so erfordern sie natürlich im strengen Style eine Vorbereitung und richtige Auflösung; sind sie erstere aber, so können sie auch unvorbereitet eintreten und nachher fortschreiten auf- oder abwärts, wie sie wollen und es das Spiel am geschicktesten zulässt. Dissonanzen nun sind die Quarte und Sexte allemal, wenn sie als Vorhalte oder Aufhalte in der Harmonie gebraucht werden, was der Generalbassspieler sehr leicht daran erkennen kann, dass in solchem Fall allemal zwei Accorde auf einen und denselben Basston fallen, von denen der erste eine Quarte oder Sexte oder beide Intervalle zugleich in sich enthalten muss. Ist dieses nicht der Fall, hat der Quartsextenaccord nicht noch einen anderen Accord über seinem eigenen Basstone zur Folge, so ist er gewöhnlich eine blosse Umkehrung des Dreiklangs, in welcher die Intervalle keiner Vorbereitung oder Auflösung bedürfen. Bei *a* des folgenden Notenbeispiels sind Quarte und Sexte des zweiten Accords aus dem Grunde Dissonanzen und mussten desshalb vorbereitet und aufgelöst werden, wie wir dies in der zweiten und siebenten Vorlesung gelernt haben; bei *b* aber Consonanzen:



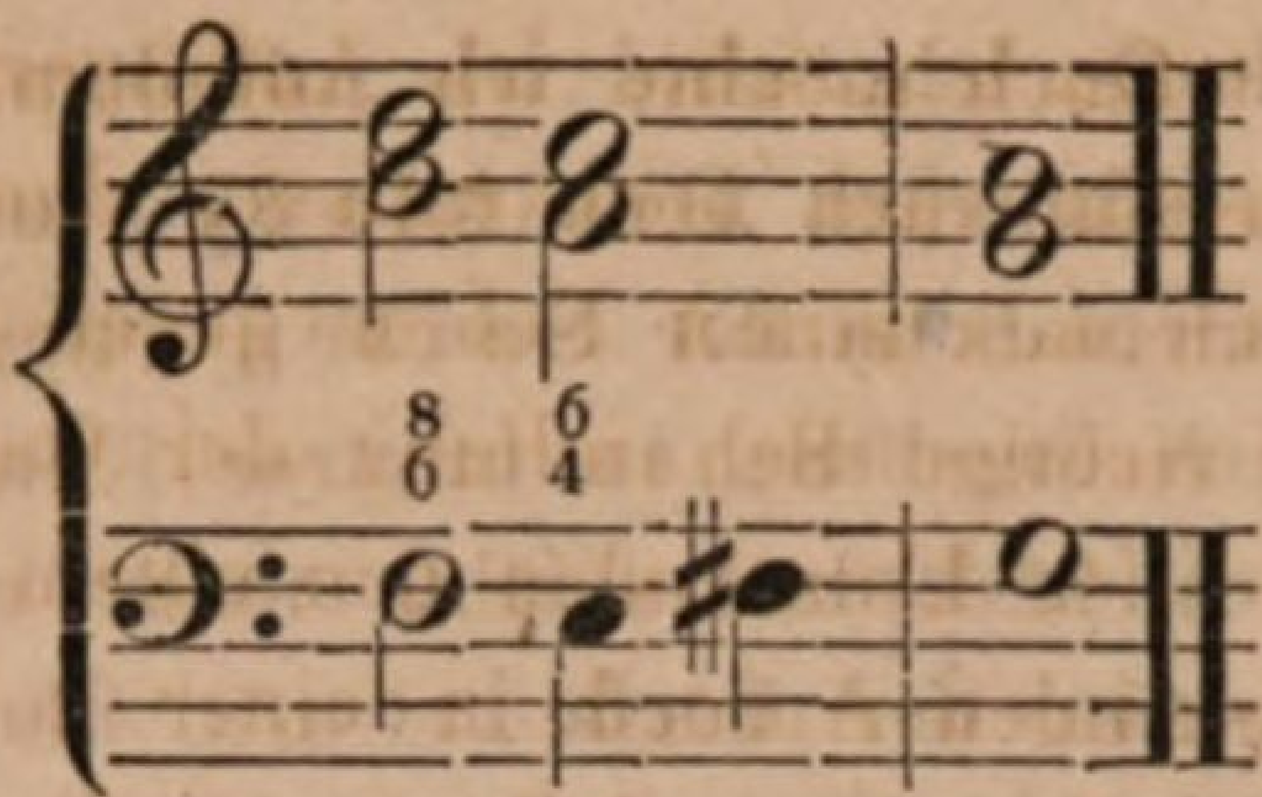
Dies mag hier als ein leitender Wink für die richtige Behandlung der Quarte und Sexte in der Beziehung genügen. Später, wo ich von dem Spiel der Accorde mit Vor- und Aufhalten insbesondere rede, komme ich darauf

wieder zurück. Doch möchte ich Anfängern im Generalbassspiele immerhin auch noch rathen, damit sie gewiss sind, dass sie niemals einen Fehler gegen die harmonisch gesetzliche und richtige Behandlung der Quarte und Sexte begehen, unter allen Umständen den einem Quartsextenaccorde vorausgehenden Accord in einer solchen Lage zu nehmen, dass die Quarte und Sexte in diesem vorbereitet erscheinen. Schaden bringt dies niemals, auch in dem Falle nicht, wo der Quartsextenaccord eine blosse Umkehrung des harmonischen Dreiklangs ist; im Gegentheil hat ein solches Verfahren noch immer den Vortheil, dass das Spiel dadurch an Bindung und melodischer Wohlgefälligkeit gewinnt.

Bei blos dreistimmiger Begleitung, bei welcher der Quartsextenaccord eigentlich durchweg in seiner Grundgestalt, mit blos Sexte und Quarte, erscheinen sollte, kann bisweilen auch die Quarte weggelassen und dafür die Octave des Basses in den Accord aufgenommen werden, als:



Jedenfalls aber ist eine solche Abweichung von der Regel und Unvollständigkeit des Accordes auch schon in der Bezifferung durch $\substack{8\\6}$ angedeutet. — Folgt nach dem dreistimmigen Satze $\substack{8\\6}$ über einem stufenweise steigenden Basse der ebenfalls nur dreistimmig zu begleitende gewöhnliche Quartsextenaccord, wie z. B. hier



so pflegt man dies einen Wechselgang des Accordes zu nennen, und den eigentlichen Quartsextenaccord als einen blos durchgehenden Accord zu betrachten, bei welcher Ansicht man dann aber einfach auch folgende Bezifferung dafür hätte setzen können:



Bei dem seltenen blos zweistimmigen Spiel des Quartsextenaccords muss entweder die Sexte oder Quarte wegbleiben, und welches von beiden Intervallen man am schicklichsten ausstosst, ergiebt sich aus den jedesmaligen harmonischen Umständen und Verhältnissen des Satzes leicht von selbst.

Soll endlich die Begleitung fünfstimmig seyn, so spielt man beim Quartsextenaccorde zu der 4 und 6 noch die Octave des Basses, und verdoppelt dann, je nach Umständen und wie es am bequemsten ist, noch entweder die Quarte oder Sexte. Beides ist an sich gleich gut und richtig. Bei *a* des folgenden Notenbeispiels ist zu dem Zwecke die Quarte, bei *b* aber die Sexte verdoppelt:

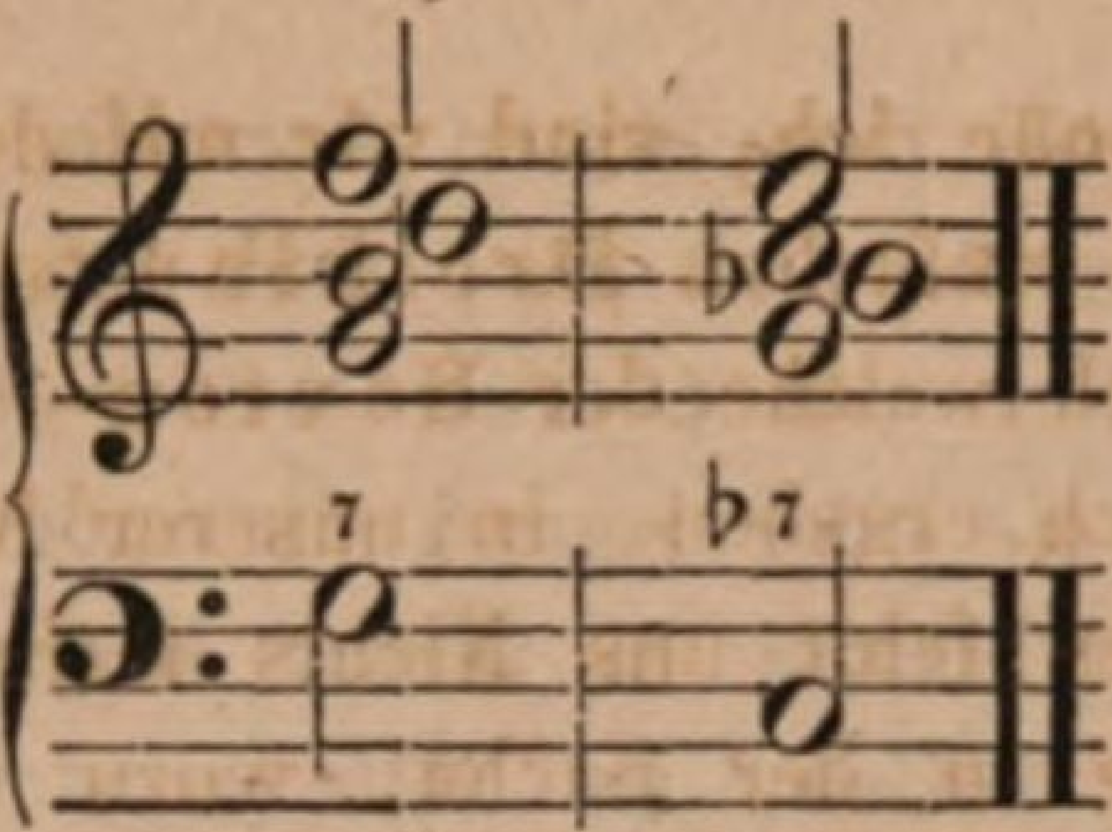


Hiernach, hoffe ich, sind wir mit dem Spiel und der Behandlung des einfachen Dreiklangs und seiner Umkehrungen, durch welche der Sexten- und Quartsextenaccord sich ergeben, in unserer Kunst vollkommen vertraut, und es fehlt uns Nichts mehr als ernste und tüchtige Uebung in der Sache, wozu die mannigfachen Choräle oder dergl. Tonstücke besonders aus älterer Zeit die beste Gelegenheit bieten. Hier war natürlich für die Mittheilung grösserer Beispiele weder Raum noch Zeit.

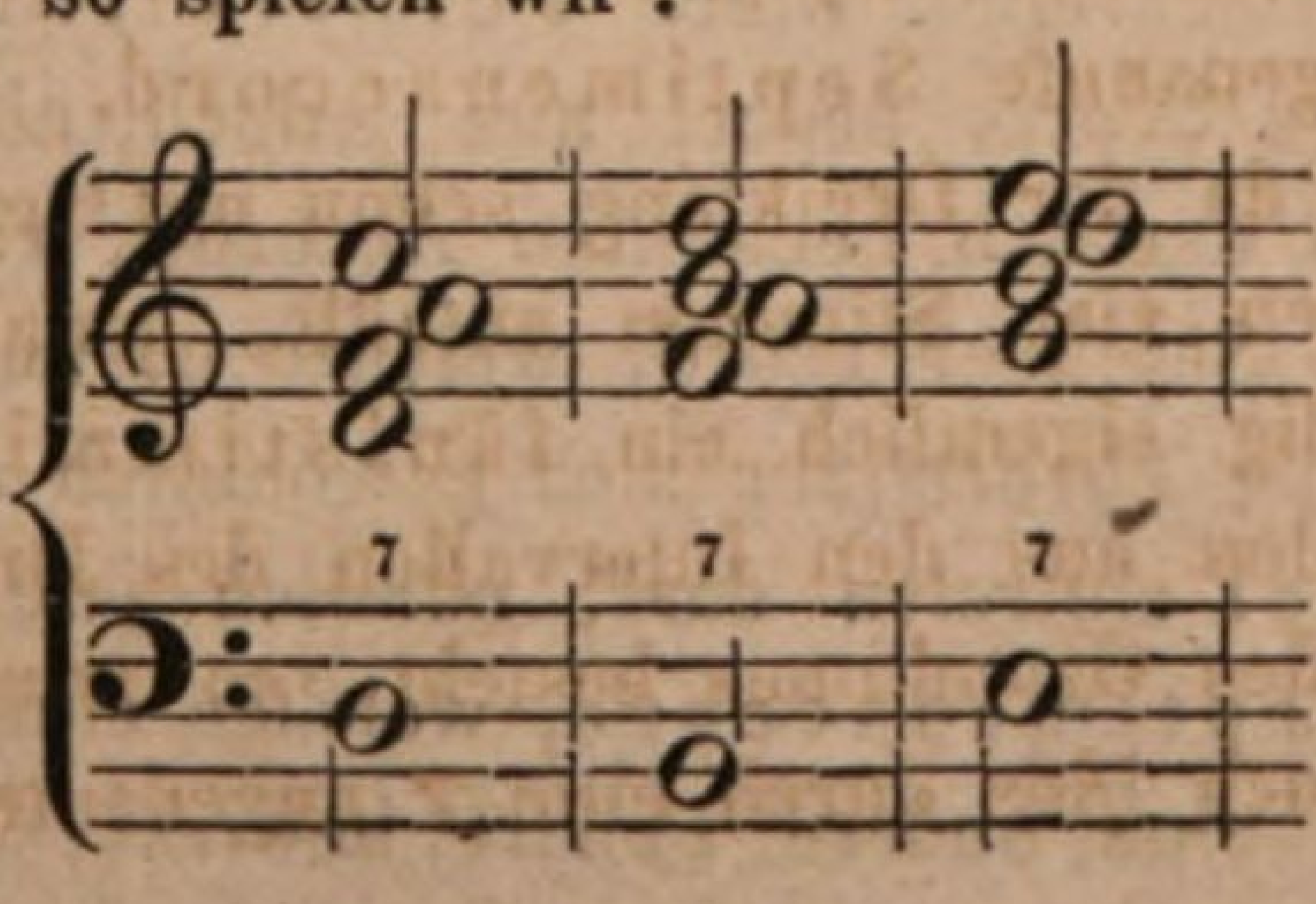
Eilfte Vorlesung.

Bezifferung und Spiel des Septimenaccords und seiner verschiedenen Umkehrungen.

Den Dreiklang lernten wir in letztvergangener Vorlesung als den ersten Grundaccord, als den Stamm gewissermassen aller sonstigen harmonischen Toncombinationen kennen. Darum wird er auch, als sich in solcher Eigenschaft gleichsam bei jeder harmonischen Begleitung einer Generalbassstimme wie von selbst verstehend, hier in der Regel nicht beziffert. Fügen wir nun zu einem solchen Dreiklange noch die Septime des Grundtones, so entsteht der sogenannte Septimenaccord. Demnach ist dieser denn, da der Dreiklang schon mit seinem Grundtone zusammen vier Stimmen enthält, genau genommen und vollständig eigentlich ein fünfstimmiger Accord, und da er blos aus den Intervallen des Dreiklangs und der Septime des Grundtones besteht, so wird er in der Bezifferung auch blos durch eine 7 angedeutet:



Selten dass auch noch ein anderes Intervall des Accords in der Zifferschrift ausdrücklich bezeichnet wird, ausser es soll dasselbe in einer besonderen und anderen Grösse ausgeübt werden, als sich schon aus der Vorzeichnung des Tonstücks ergiebt, denn die Regel des Generalbassspiels gilt fortwährend bei allen Accorden, dass die in der Zifferschrift bezeichneten Intervalle stets gemäss der Tonart ausgeübt werden, in welcher das ganze Tonstück steht, ausser es ist eine besondere Erhöhung oder Erniedrigung derselben ausdrücklich auch durch die entsprechenden Zeichen vorgeschrieben. Steht demnach eine 7 über einer Note in der Generalbassstimme, so begleiten wir dieselbe beim Spiel mit dem Septimenaccorde, der vollständig aus Terz, Quinte, Septime und Octav besteht, und wählen diese Intervalle aus der Leiter der Haupttonart des ganzen Tonstücks, oder was dasselbe ist, in völliger Uebereinstimmung mit der Vorzeichnung desselben. Kommt z. B. in einem Tonstücke aus *C*-Dur der Ton *G* mit einer 7 über seiner Note vor, so spielen wir im Generalbassspiel dazu *g*-*h*-*d*-*f*, und kommen die Töne *D*, *H*, oder *E* mit einer 7 darüber vor, so spielen wir:



und nicht etwa bei dem ersten Accorde ein *fis*, oder bei dem zweiten ein *fis* und *dis*, und bei dem dritten *gis*, weil in der Leiter von *C*-Dur weder ein *fis*, noch ein *dis*, weder ein *gis* oder irgend ein anderer chromatischer Ton vorkommt. Hätten in dieser Eigenschaft die Töne gespielt werden sollen, so hätte ausdrücklich auch die Bezifferung lauten müssen:



Stände das Tonstück z. B. aber in *E*-Dur, so müssten wir bei dem zweiten Accorde auch ungeachtet der einfachen Bezifferung mit einer 7 ein *fis* und *dis* in der Begleitung spielen, weil in der Vorzeichnung von *E*-Dur ein *dis* und *fis* vorgeschrieben ist. Ich zweifle nicht, dass die Sache einem Jeden meiner verehrlichen Leser klar ist.

Nun ist die Septime in dem Accorde aber eine Dissonanz, und will als solche auch behandelt seyn, d. h. vor allen Dingen gehörig vorbereitet und aufgelöst werden. Was das heisst, eine Dissonanz vorbereiten und auflösen, wissen wir aus meiner zweiten Vorlesung her schon: die Vorbereitung einer Dissonanz geschieht dadurch, dass sie in derselben Stimme, in welcher sie erscheint, im vorhergehenden Accorde als Consonanz gehört wurde, und ihre Auflösung dadurch, dass sie im folgenden Accorde wieder zu einer Consonanz fortschreitet. Einer Vorbereitung im strengen Sinne des Worts bedarf nun jedoch nicht die Septime in jedem darnach benannten Accorde, vielmehr giebt es auch einen Septimenaccord, welcher unvorbereitet, oder — wie die Theoretiker sich gewöhnlich auszudrücken pflegen — frei eintreten darf, nämlich jener eigentliche Dominantseptimenaccord, welcher einen förmlichen Uebergang in eine andere Tonart bewirkt, und den wir

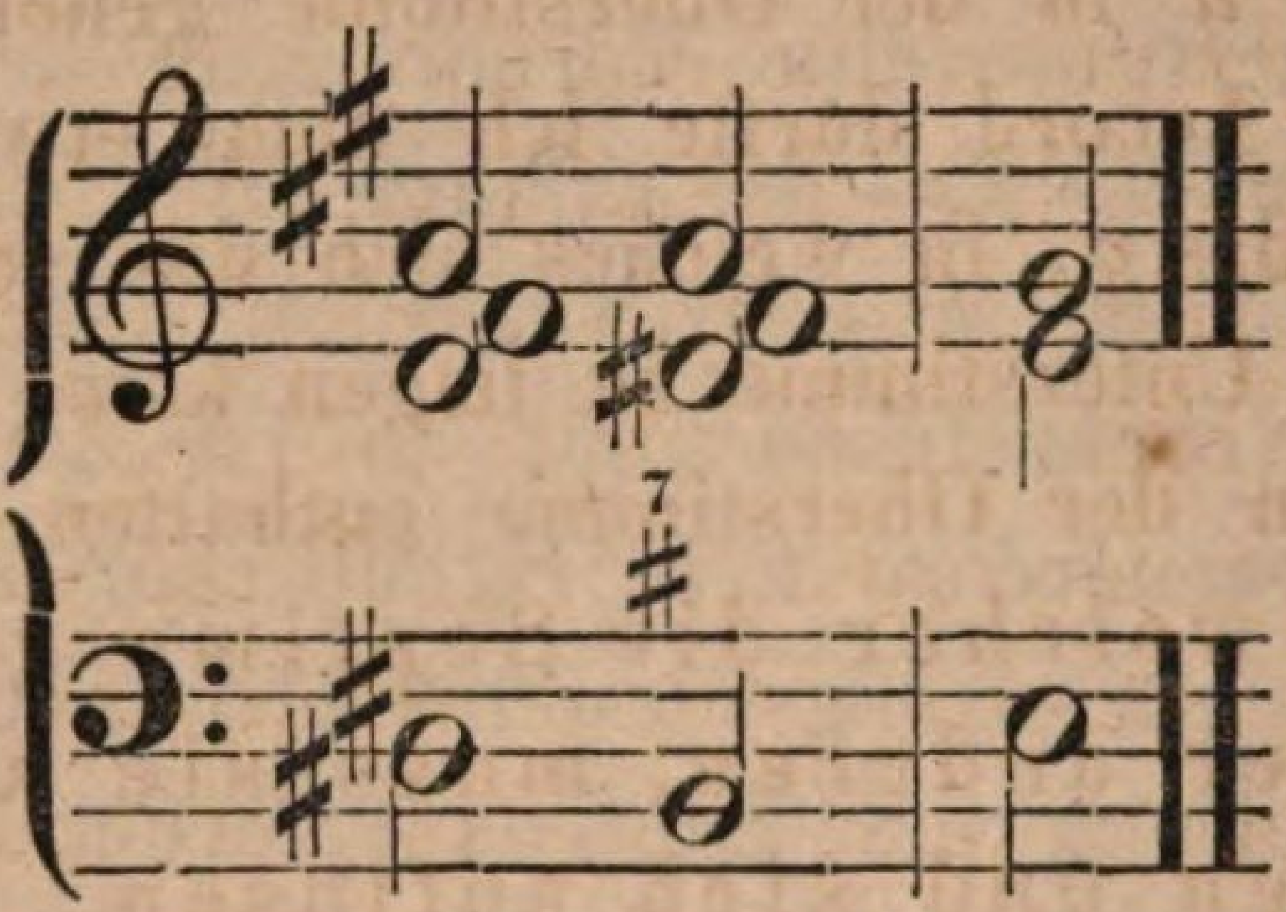
in der Generalbassschrift leicht daran erkennen, dass er entweder auf der fünften Stufe der Leiter der Tonart, in welcher sich die Harmonie befindet, statt hat, oder dass er in seiner Bezifferung ein Intervall enthält, welches der Leiter jener Tonart (Vorzeichnung) nicht entspricht. Dieser Septimenaccord, der allemal aus Octav, grosser Terz, reiner Quinte und kleiner Septime besteht, darf jedesmal und unter allen Umständen frei oder unvorbereitet gespielt werden, kein anderer aber. Steht also z. B. ein Tonstück in *D*-Dur, und es kommt in der Generalbassstimme über der Note *D* eine 7 vor, so greifen wir unbekümmert um eine Vorbereitung der Septime getrost die Töne *d - fis - a - c;* kommt aber über irgend einer anderen Note in dem Tonstück die Ziffer 7 ohne jedes weitere Nebenzeichen vor, so ist der dadurch bezeichnete Septimenaccord kein eigentlicher Dominantseptimen-, sondern ein streng dissonirender Accord, der eine genaue Vorbereitung der Septime erfordert, d. h. nöthig macht, dass die Septime vorher im Accorde und zwar in derselben Stimme als Consonanz gehört wird, wie hier



u. s. w.

Kündigt sich hingegen in der Bezifferung des Accords zugleich eine zufällige Erhöhung oder Erniedrigung irgend eines Intervalles derselben an, vornehmlich der Septime selbst oder Terz, so dass also dieses Intervall nicht in einer der Vorzeichnung des ganzen Tonstücks entsprechenden, sondern in einer anderen ausgeübt und dadurch schon der Schritt in eine andere Tonart vorgeschrieben wird, so können wir sicher auch wieder aus diesen Merk-

malen abnehmen, dass der vermeinte und angedeutete Septimenaccord jener Dominantseptimenaccord ist, der keiner Vorbereitung bedarf. Nehmen wir das letztmitgetheilte Beispiel wieder zur Hand: stände über dem *H* ausser der 7 z. B. noch ein ♯, was einer allgemeinen Regel zu Folge andeutet, dass die Terz um einen halben Ton höher als der Vorzeichnung gemäss gespielt werden soll, so ist der Accord auch nicht jener der Vorbereitung verpflichtete (*d - fis - a*), sondern der keiner Vorbereitung bedürfende reine Dominantseptimenaccord *dis - fis - a*, der nach *E* führt:



Hinsichtlich der Auflösung stimmen alle Arten von Septimenaccorden mit einander überein; sie finden nämlich dieselbe, indem die Septime eine Stufe hinabsteigt*). Daher müssen wir beim Generalbassspiel den einem Septimenaccord vorausgehenden und nachfolgenden Accord stets in solcher Lage nehmen, dass das Intervall der Septime oder vielmehr ihr Ton in jenem und zwar in derselben Stimme als Consonanz gehört wird, und in diesem derjenige Ton in derselben Stimme vorkommt, welcher gerade unter jener Septime um eine Leiterstufe enthalten ist. Dieser Satz ist richtig:

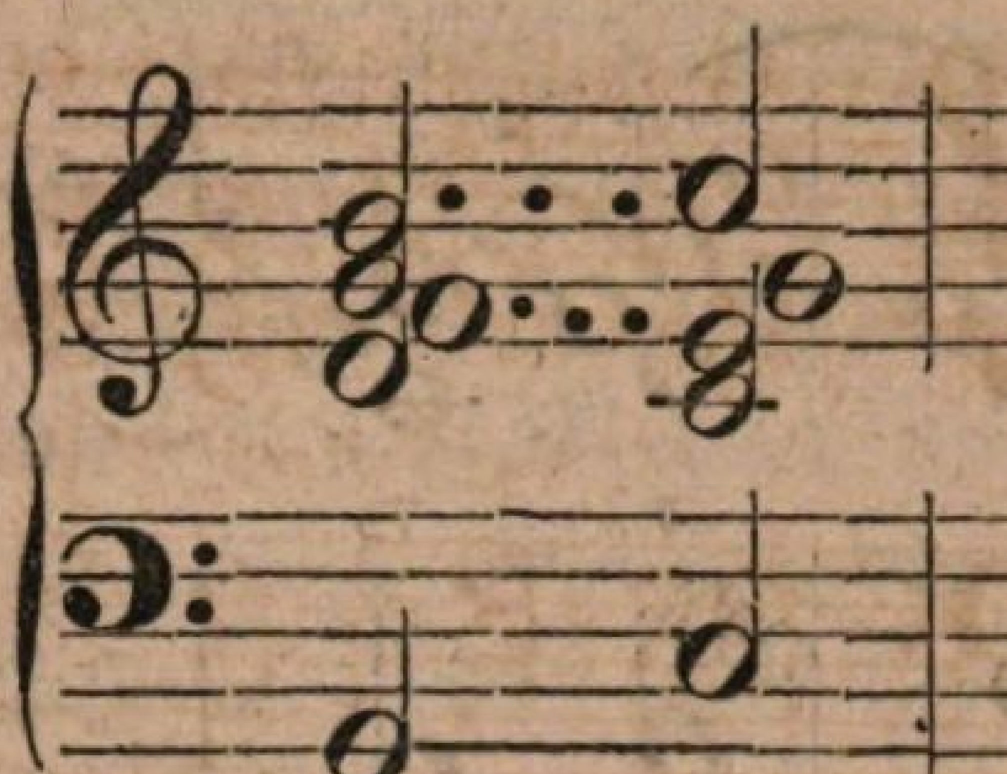
*) Von denjenigen Septimen, welche sich aufwärts auflösen, in welchem Falle dann die Septime ein blosser dissonirender Vorhalt ist und die Auflösung auch noch über ein und demselben Basse geschieht, ist bei Gelegenheit des Spiels der Accorde mit Vorhalten die Rede.



u. s. w.

aber hätte ich z. B. nur den zweiten Accord so nehmen wollen, dass die Septime *a* in der Mitte gelegen, so wäre die Harmoniefolge falsch gewesen, weil in der Vorbereitung der Ton *a* in der Oberstimme gehört wurde, und den folgenden Accord durfte ich nicht etwa in der Lage nehmen, dass das *g*, in welches sich das vorhergehende *a* auflöst, in die Unterstimme zu liegen kam, weil die Septime vorher in der Oberstimme enthalten war: in der Stimme, in welcher die Septime gehört wird, und in keiner anderen, muss sie auch vorbereitet werden und sich auflösen. Das ist eine Regel, welche überall ihre Geltung hat.

Ist der Septimenaccord ein wirklich modulirender Dominantaccord, wie wir ihn vorhin haben kennen gelernt, so ist auch noch ein anderes Intervall darin, obschon als Consonanz keiner Vorbereitung bedürftig, doch an eine bestimmte Fortschreitung gebunden, besonders im sogenannt strengen Style, dessen Regeln und Gesetze beim Generalbassspiele immer ihre Geltung behalten sollten, nämlich die grosse Terz, welche in diesem Accorde stets vorkommt. Solche verlangt allemal, als Leitton von der folgenden Tonica, auch um eine Stufe aufwärts zu der Octav des folgenden Accords fortzuschreiten. Auf den Dominantseptimenaccord über *G* in nachstehender Lage z. B. muss der Tonicadreiklang über *C* allemal in ebenfalls bezeichneter Lage folgen:

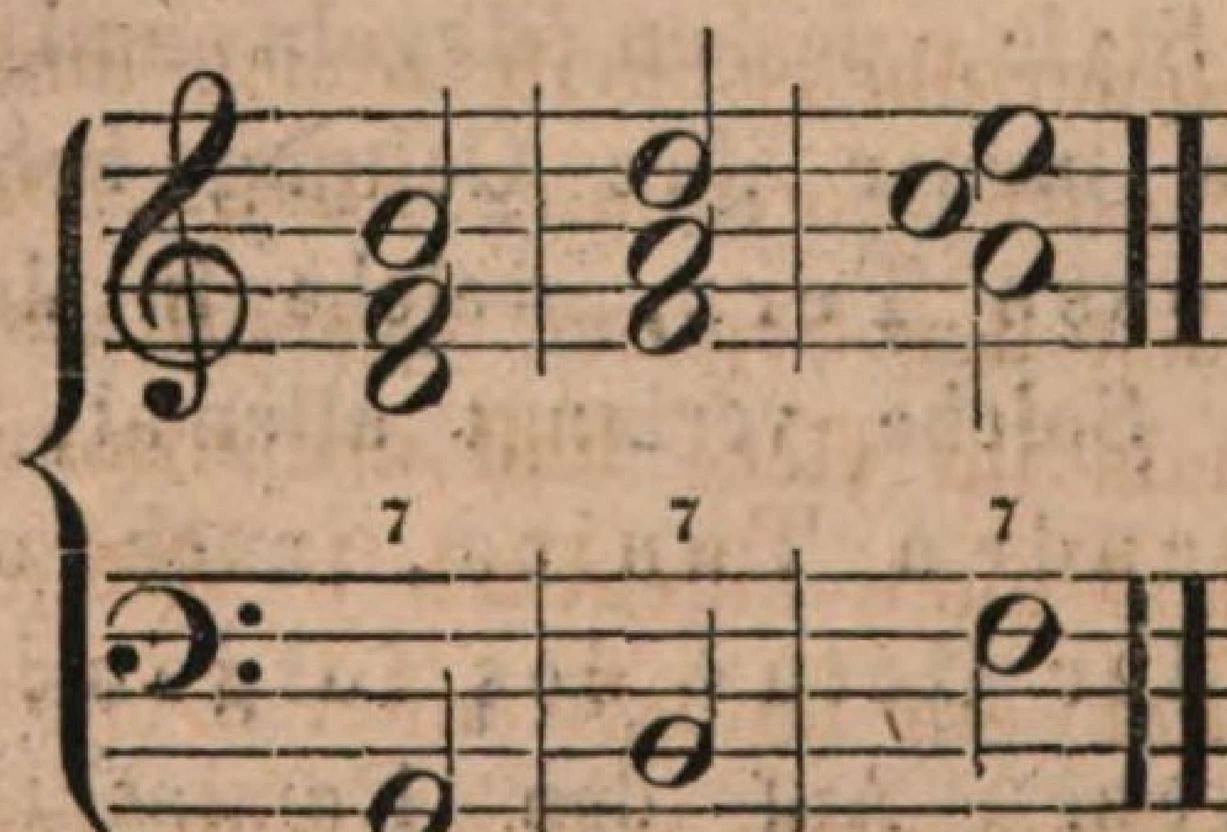


und nicht etwa in dieser:

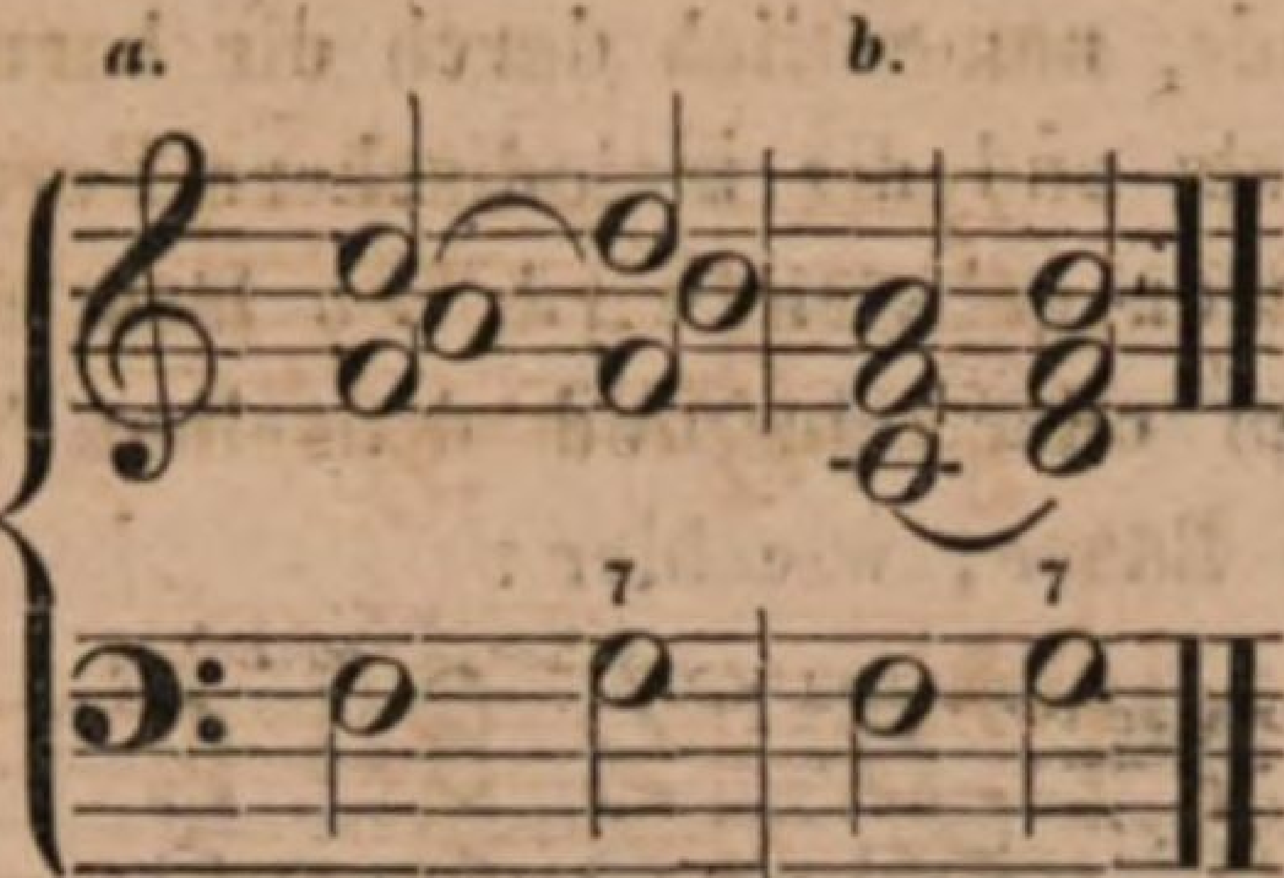
 oder in dieser 

wo die Octav in einer anderen Stimme enthalten wäre, als in dem vorhergehenden Dominantenaccorde die Terz, der Leitton von *C*, enthalten war.

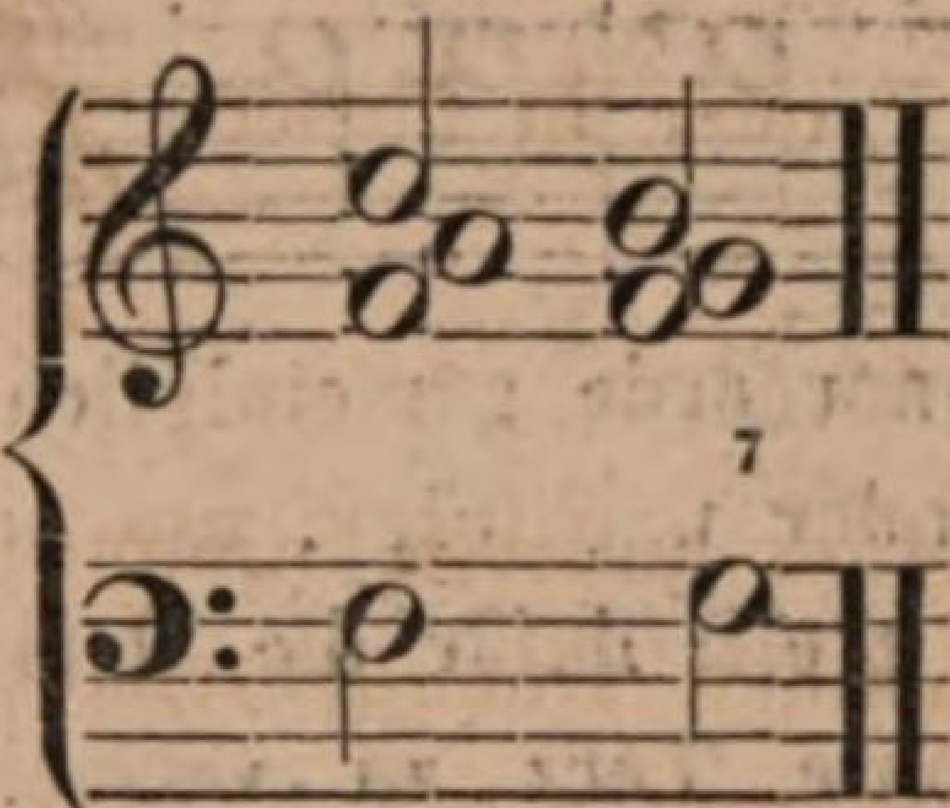
Bis dahin betrachteten wir den Septimenaccord stets in seiner Vollständigkeit, in welcher er — wie bemerkt —, weil er ursprünglich aus einem Dreiklange und der Septime besteht, eigentlich ein f ü n f s t i m m i g e r Accord ist. Soll die Begleitung nun blos v i e r s t i m m i g erscheinen, so muss ein Intervall aus dem Accorde wegbleiben, und das Schicksal trifft allemal entweder die O c t a v e oder die Q u i n t e, oder auch b e i d e z u g l e i c h. Bleibt die O c t a v e weg, was am gewöhnlichsten der Fall ist, so hat der Accord z. B. diese Gestalt:



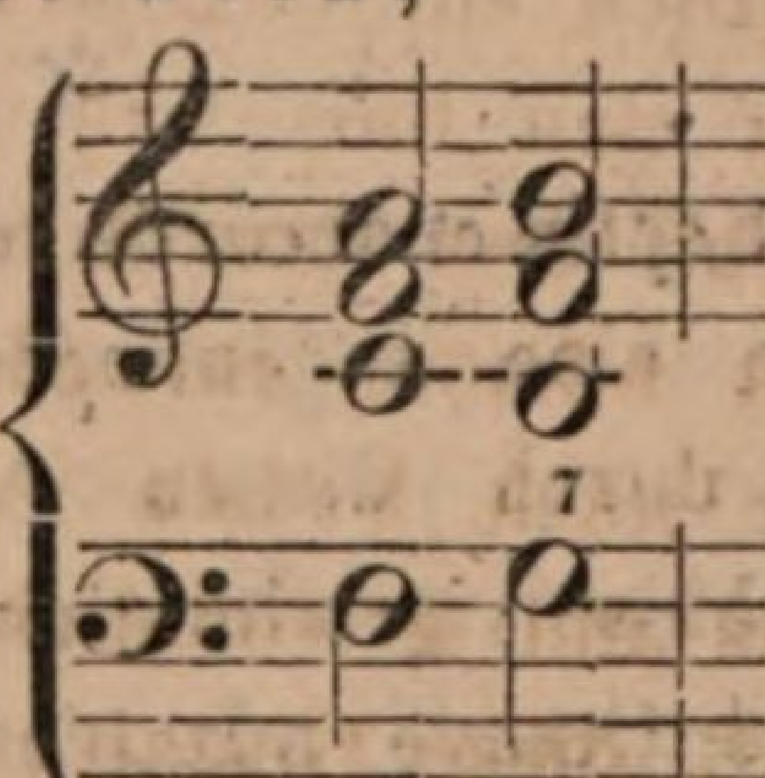
Die Q u i n t e muss öfters weggelassen werden, um eine falsche Quintenfolge zu vermeiden, wie z. B. in folgendem Falle:



alsdann nimmt man statt derselben die Octav wieder, wie hier:



aber entsteht dadurch, wie es z. B. oben bei *b* unverhinderlich geschehen würde, dann auch eine falsche Octavenfolge, so lässt man Quinte und Octav weg, und verdoppelt dafür die Terz;



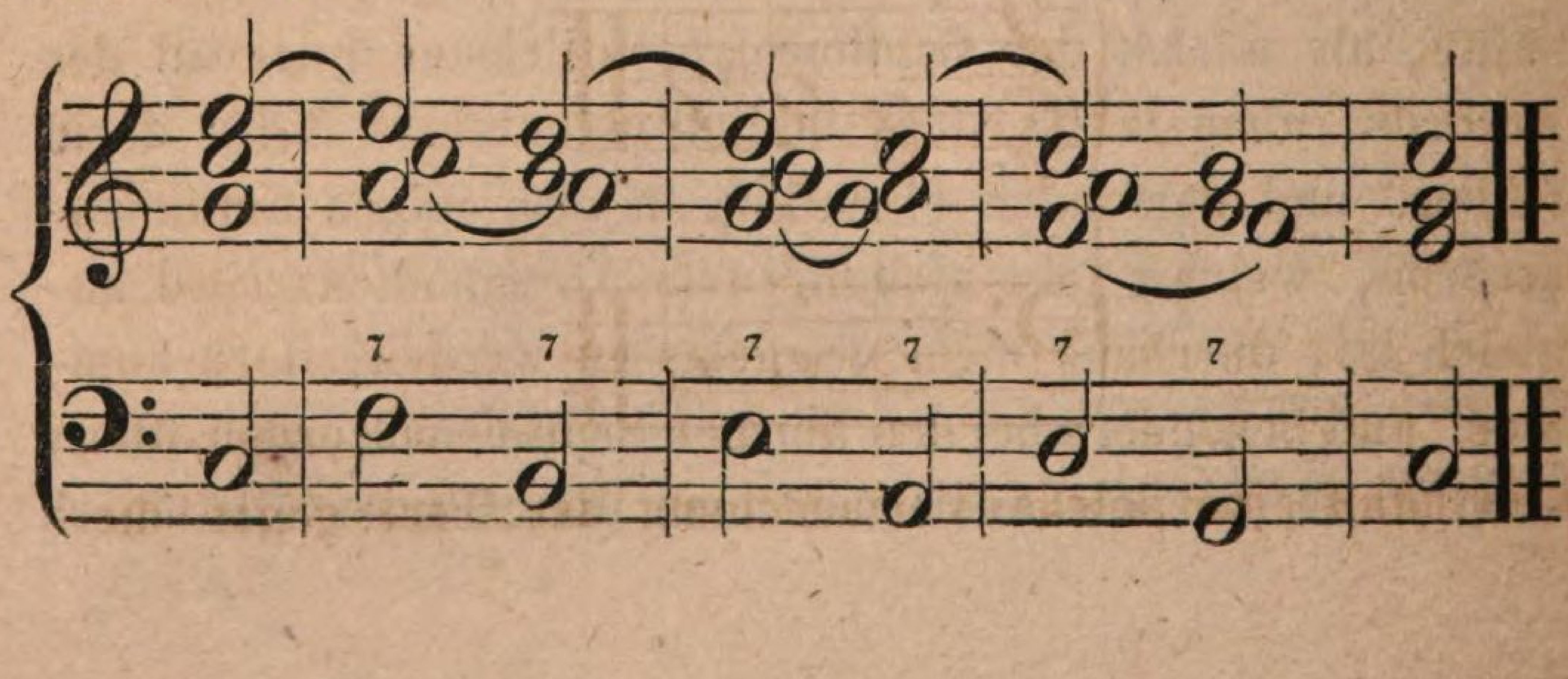
was in der Generalbassschrift meist auch mittelst einer 3 unter der 7 noch angedeutet wird. Diese, die Terz, sollte, als nächst der Septime wesentlichstes Intervall des Accords, niemals im vier- und dreistimmigen Satze darin fehlen, und darf auch eigentlich in demjenigen Septimenaccorde, welcher ein modulirender Dominantenaccord zugleich ist, durchaus nicht weggelassen werden; doch kommen, und besonders bei den übrigen Septimenaccorden, öfters auch Fälle, wo ein Auslassen auch dieses Intervalls durch

allerlei Umstände, namentlich durch die harmonische Richtigkeit des Spiels und die melodischere Fortschreitung der einzelnen Stimmen geboten wird. So lässt man z. B. über einem liegenden oder ein und denselben Ton mehrmals wiederholenden Basse, wie hier:

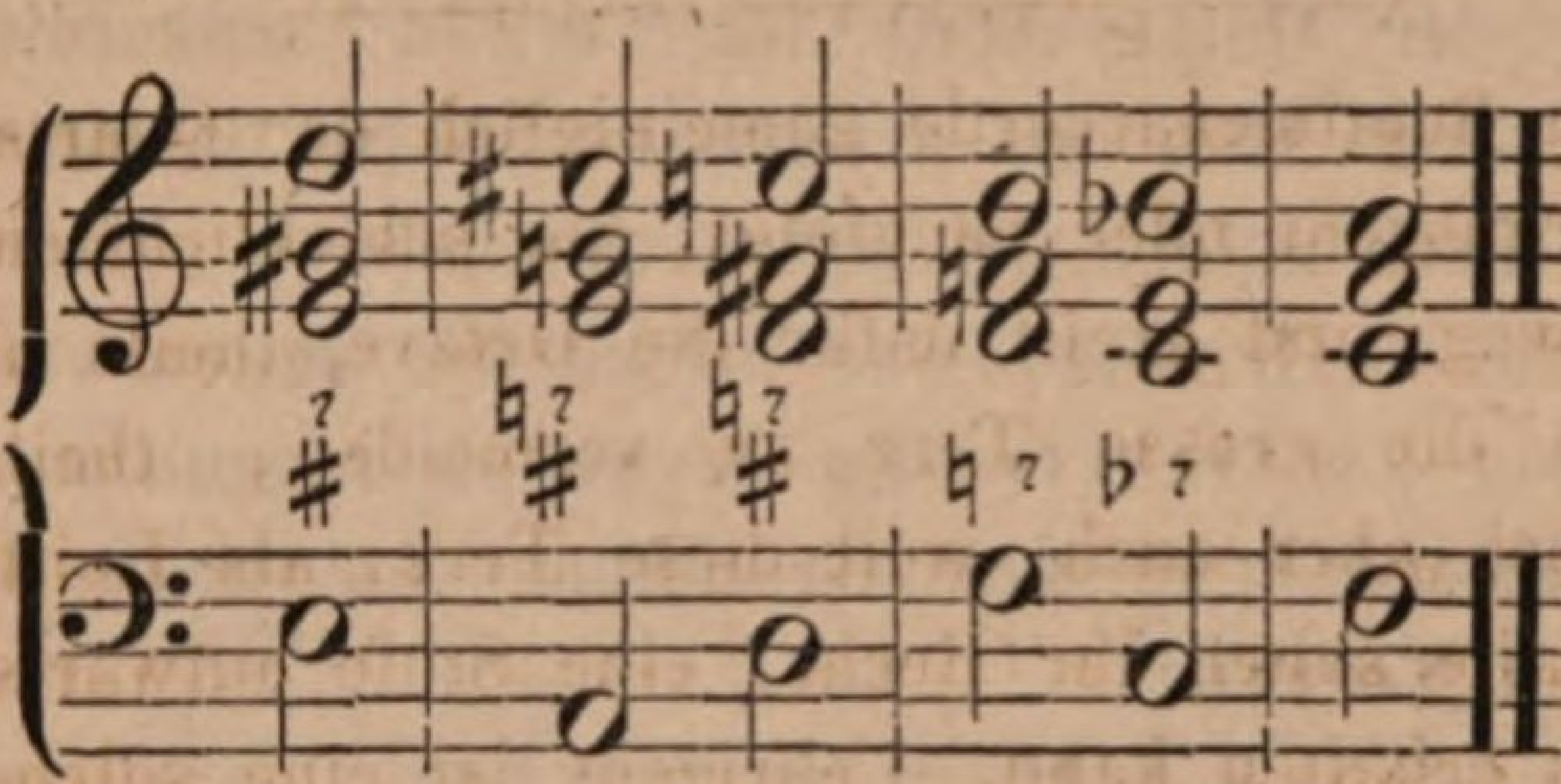


wobei dem Septimenaccorde gemeiniglich der Quartsextenaccord vorausgeht oder nachfolgt, am schicklichsten wohl die Terz weg, und greift dafür die Octave, theils um den Sprung in die grosse Terz zu vermeiden, theils und hauptsächlich aber auch, weil diese Terz, als Leitton, in solchem Falle selten ihr Recht, eine Stufe aufwärts fortzuschreiten erhalten kann. Uebrigens ist eine solche ausnahmsweise Spielart meist in der Bezifferung schon durch $\frac{1}{5}$ angedeutet.

Folgen mehrere Septimenaccorde unmittelbar auf einander, welche Folge eine sogenannte Sequenz bildet und wirklich auch durch diesen Ausdruck bezeichnet wird, so muss im blos vierstimmigen Spiele wechselsweise die Quinte und Octave ausgelassen werden, damit jede Septime gehörig vorbereitet und aufgelöst werden kann, als:



Auch die Verdoppelung der Terz ist hierbei zur Abwechselung und um andere Fehler zu vermeiden, gestattet, obschon die dadurch unausbleiblich entstehenden Sprünge und verdeckten Octaven keine gar angenehme Wirkung auf unser Ohr hervorbringen. Besteht eine solche Sequenz aus lauter sogenannten Haupt- oder modulirenden Dominantseptimenaccorden, so ist natürlich, einer vorhin gegebenen Regel zu Folge, auf die richtige Vorbereitung der Septime nicht so viel Sorgsamkeit und Genauigkeit zu verwenden; nur verhüte man Octaven und Quinten, die auch bei solchem Satze gar leicht entstehen:

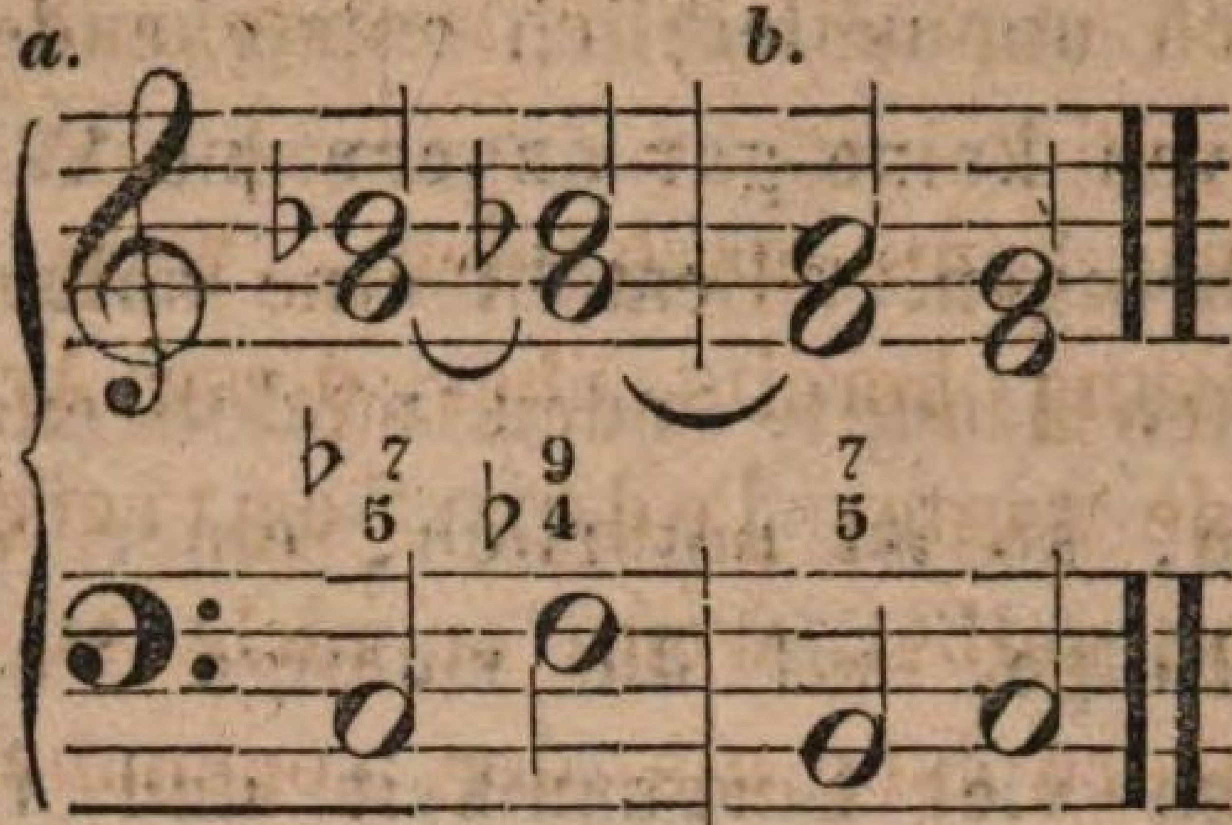


Ist die Begleitung blos dreistimmig, so werden in der Regel Quinte und Octav aus dem Septimenaccorde weggelassen, und demnach zu dem Basstone nur noch Septime und Terz gegriffen. Indessen kann der übereinstimmende Gesang oder ein anderer Umstand in der Harmonienfolge bisweilen doch auch verlangen oder wenigstens erlauben, dass die Terz wegbleibt und dafür die Quinte genommen wird, wie in diesem Beispiele:



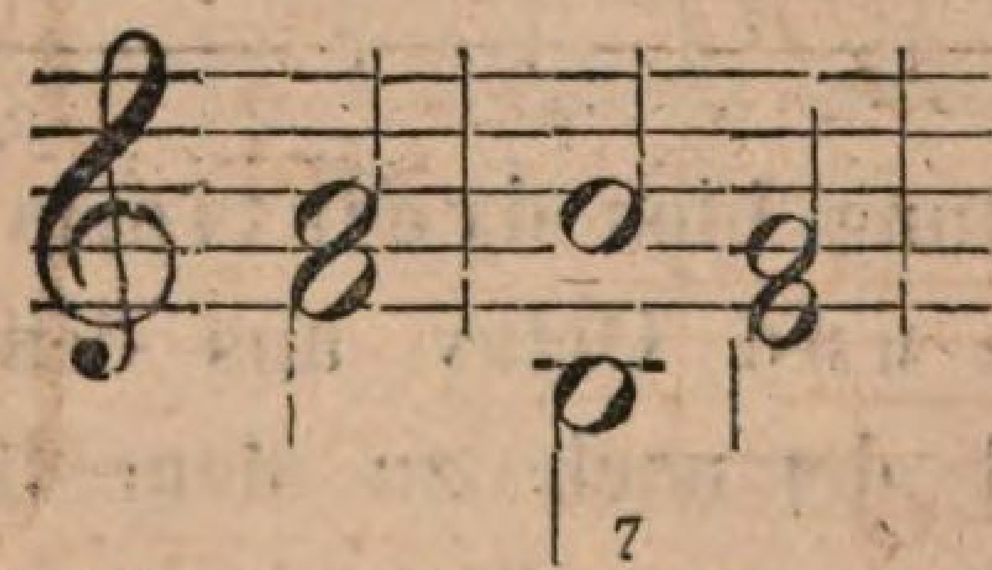
Ja es kann eine solche Vertauschung der Terz gegen die

Quinte im dreistimmigen Spiel des Septimenaccords oft sogar nothwendig werden, wie hier:



wo bei *a* zunächst die richtige Vorbereitung der folgenden None und bei *b* die richtige Auflösung derselben die Beibehaltung der Quinte statt der Terz schlechterdings erfordert. Dass man im dreistimmigen Spiele die Octave statt der Terz nähme, ist selten thunlich.

Soll die Begleitung, was jedoch nur selten vorkommt, streng blos zweistimmig seyn, so nimmt man beim Septimenaccorde und dem Grundtone nur noch die Septime oder Terz:



Uebrigens kann der Generalbassspieler darin niemals fehlen, weil allemal dann dasjenige Intervall, was zu dem Grundtone noch genommen werden soll auch durch eine Ziffer über oder unter demselben ausdrücklich vorgeschrieben ist (7 oder 3).

Fünfstimmig ist der Septimenaccord schon an und für sich, wenn er vollständig erscheint mit Octave, Quinte, Terz und Septime. Wie leicht aber bei solchem Spiele desselben falsche Quinten- und Octavenfolgen oder unmelodische Sprünge entstehen können, leuchtet ein, und der Generalbassspieler muss daher genaue Obacht darauf haben: entsteht ein solcher Fehler, so lässt man das Intervall (Quinte oder Octave), durch welche er entsteht,

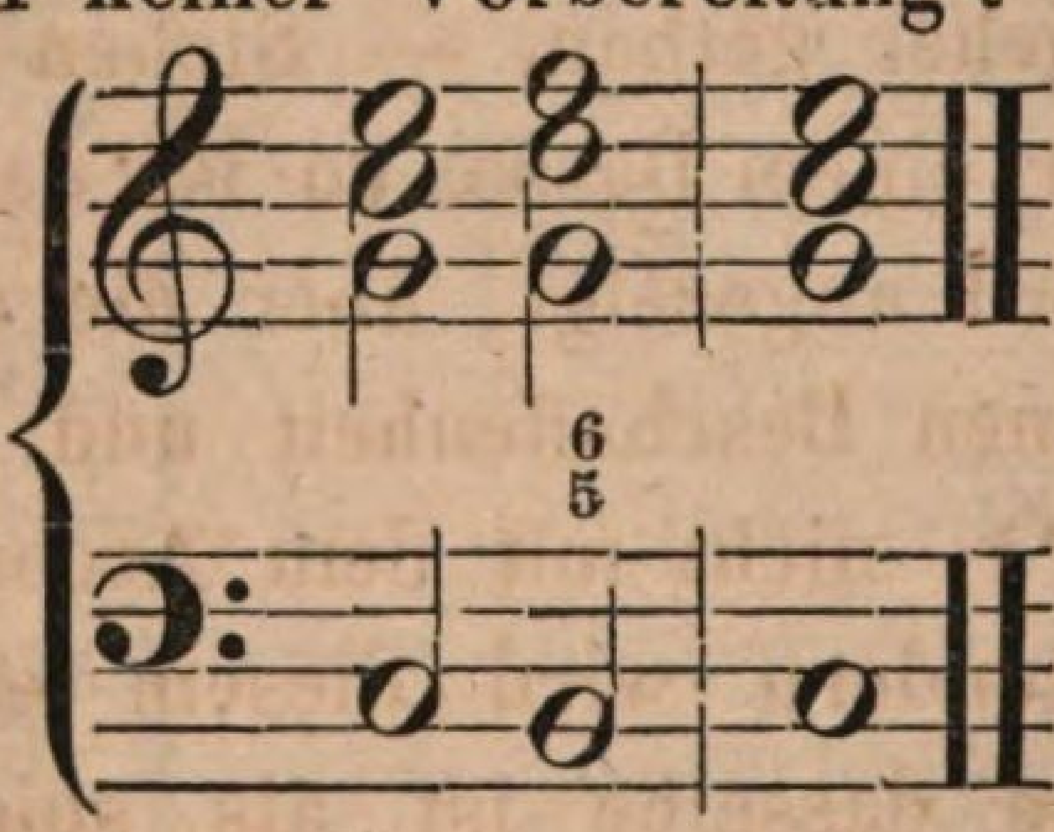
hinweg und verdoppelt dafür ein anderes, was bekanntlich aber mit der Septime, als einer Dissonanz, nicht geschehen darf.

Umgekehrt kann nach dem, was ich in meiner *fünften* Vorlesung bereits über diese Art der Behandlung der Accorde sagte, *jeder Septimenaccord* (es versteht sich von selbst, wenn er nicht an sich schon ein umgekehrter Accord ist, als der sogenannte verminderte Septimenaccord) *dreimal* werden, da er ausser der Octav ursprünglich noch aus drei verschiedenen Intervallen besteht: Terz, Quinte und Septime. Durch die *erste* Umkehrung des Septimenaccords, bei welcher wir seine Terz aus der Harmonie in den Bass nehmen und sie an die Stelle des eigentlichen Grundbasses treten lassen, bildet sich der — *Quintsextenaccord*:

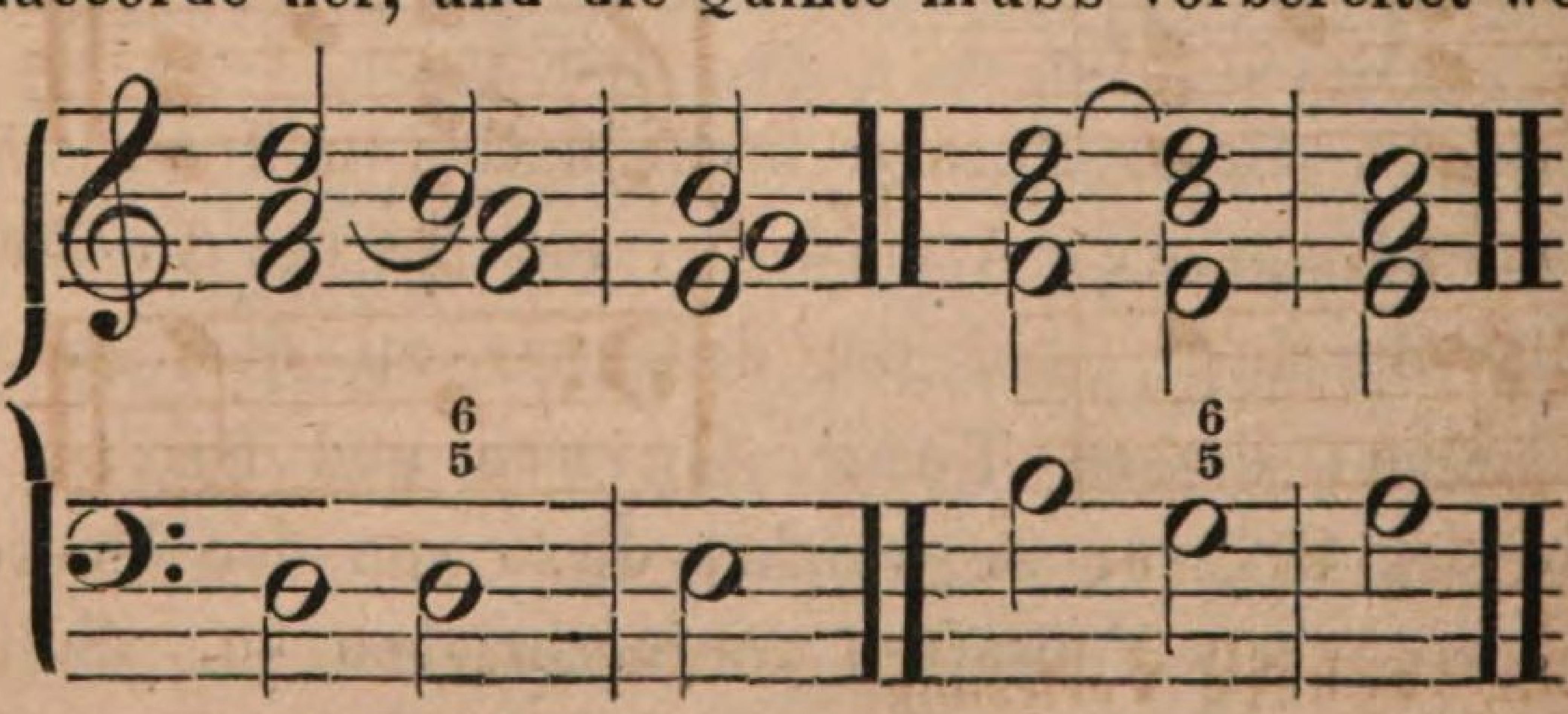


Demnach ist dieser Accord ursprünglich und vollständig ein *vierstimmiger* Accord, der sich in der Bezifferung ankündigt durch $\frac{6}{5}$, und bei dem wir zu dem Basstone noch spielen: dessen *Terz*, *Quinte* und *Sexte*, und zwar in der Grösse, in welcher diese von der Vorzeichnung des ganzen Tonsatzes vorgeschrieben ist. Soll das

eine oder das andere der drei Intervalle, gegen Vorschrift der Vorzeichnung und der Tonart, in welcher der Tonsatz steht, für sich um eine Stufe höher oder tiefer genommen werden, so ist dies ausdrücklich auch in der Bezifferung durch das entsprechende Versetzungszeichen angemerkt, selbst bei Terz, die ausserdem, als ursprüngliche Quinte, wie jenes Notenbeispiel beweist, als sich gleichsam von selbst verstehend, aus der Bezifferung wegbleibt. — Die eigentliche Dissonanz in dem Accorde ist die Quinte, weil dieselbe ursprünglich Septime war, und daher gilt auch bei dieser Quinte jetzt, was vorhin im eigentlichen Septimenaccorde bei der Septime beobachtet werden musste. Ist die Quinte klein oder vermindert und auch die Sexte klein, was sich leicht aus dem Vergleich der Bezifferung mit der Tonart oder Vorzeichnung des Tonstücks ergiebt, so stammt der Accord her von einem wirklichen Dominantseptimenaccorde, und die Quinte bedarf keiner Vorbereitung:



ist die Quinte aber eine reine Quinte, oder ist sie eine kleine (verminderte) und die Sexte gross, so stammt der Accord von einem durchgehenden hart dissonirenden Septimenaccorde her, und die Quinte muss vorbereitet werden:



Dies ist eine Regel, welche allemal zutrifft, und an die sich festgehalten der Generalbassspieler niemals einen Fehler hinsichtlich der Vorbereitung der Quinte im Quintsextenaccorde begehen wird. Auflösen muss sich die Quinte in diesem Accorde eben so gut als vorhin die Septime zu jeder Zeit, wo und wie sie erscheint, und ihre Auflösung besteht ebenfalls auch darin, dass sie in dem folgenden Accorde um eine Stufe fällt.

Der Quintsextenaccord mit kleiner oder verminderter Quinte wird oft auch nur durch 5♭ oder 5♮ in der Generalbassschrift angedeutet, aber diese Art der Bezifferung ist immer sehr unbestimmt, und es ist weit gerathener, die Bezifferung vollständig mit $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ zu setzen, und dann dasjenige Versetzungszeichen noch hinzuzusetzen, welches allenfalls von einer zufälligen Erhöhung oder Erniedrigung des einen oder anderen Intervalles nöthig gemacht wird. So thun es auch ziemlich alle gewissenhaften Componisten und haben es von jeher gethan. — Stehen die Ziffern 6 5 neben einander über einem Basse, so ist dadurch ebenfalls ein Quintsextenaccord angezeigt, aber die Quinte darf, in Folge der allgemeinen Beschaffenheit und Anordnung der Generalbassschrift *), nicht mit dem Accorde zu gleicher Zeit erscheinen, sondern wird diesem einzeln nachgeschlagen, was dann dasselbe ist als spielen wir einen Dreiklang mit nachschlagender Septime und seiner ersten Umkehrung:



für



*) S. die sechste Vorlesung.

Dass die Quinte oder ursprüngliche Septime auch in diesem Falle, wo sie blos im Nachschlage erscheint, ihre angestammten Rechte hinsichtlich der Vorbereitung und Fortschreitung behauptet, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Bei blos dreistimmiger Begleitung bleibt am schicklichsten aus dem ursprünglich vierstimmigen Quintsextenaccorde die Terz weg, so dass also zu dem Basstone nur noch Quinte und Sexte gegriffen werden. Nur ganz besondere Umstände in der Harmoniefolge, dass vielleicht nicht anders eine nöthige Vorbereitung oder Auflösung einer anderen Dissonanz bezweckt werden könnte, können Veranlassung seyn, dass man bei solcher Begleitung die Terz beibehält und dafür die Sexte weglässt:



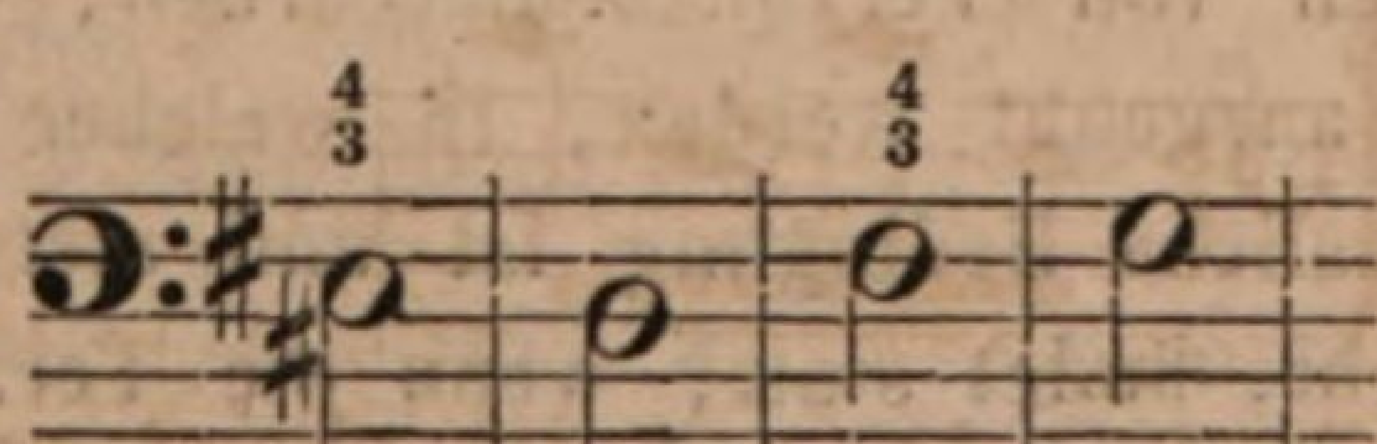
Die Quinte natürlich darf als ursprüngliche Septime und somit wesentlichstes Intervall in dem Accorde niemals fehlen, ausser sie wäre schon im Basse selbst durch einen Nachschlag enthalten, wo man alsdann auch bei dreistimmiger Begleitung noch Terz und Sexte dazu greifen könnte:



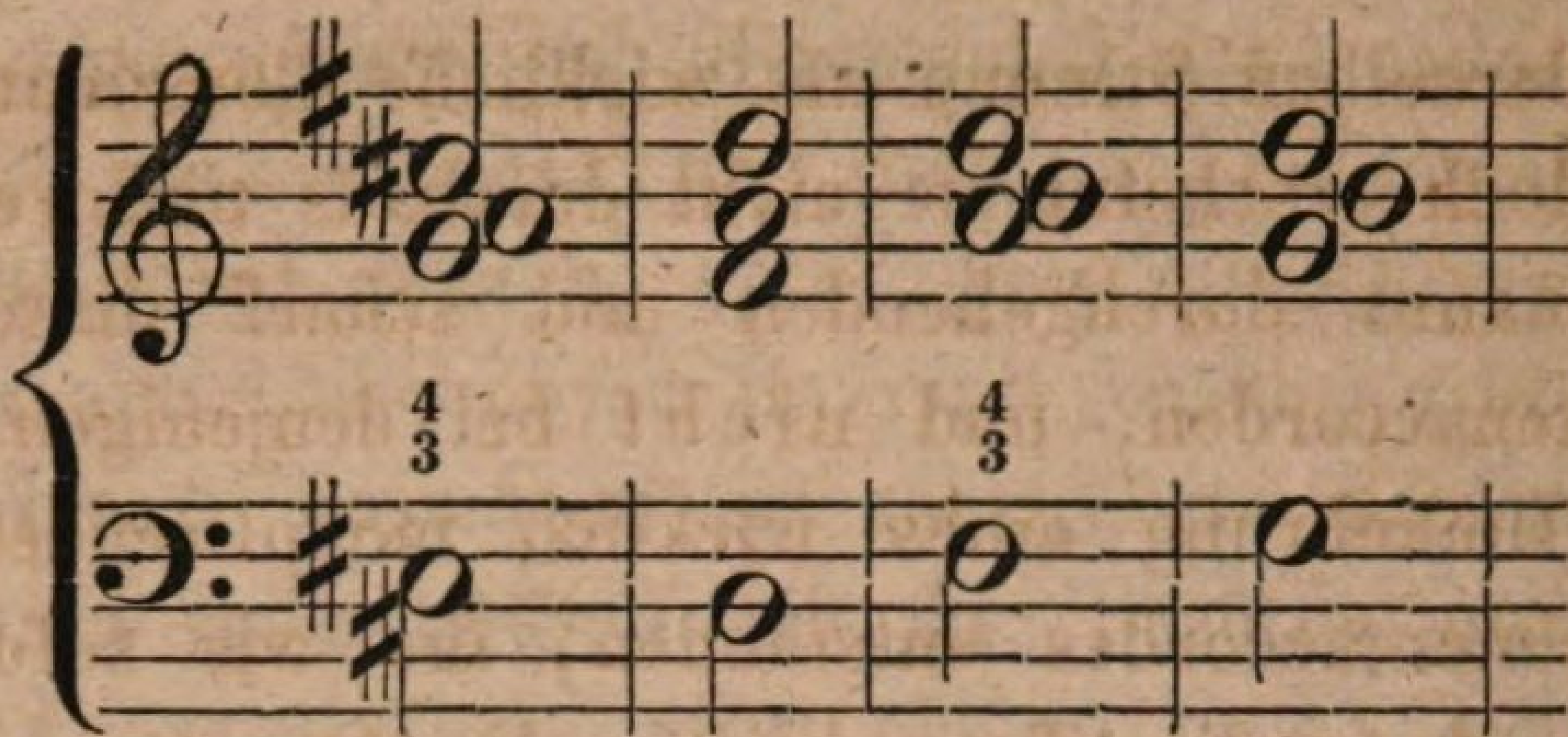
Im zweistimmigen Spiel nimmt man bei diesem Accorde blos die Quinte zum Basstone, selten dass man solche nicht nehmen könnte und die Sexte nehmen müsste,

was dann aber auch jedesmal in der Bezifferung ausdrücklich angedeutet ist; und im fünfstimmigen Spiel wird ausser Terz, Quinte und Sexte je nach Umständen noch das eine oder andere Intervall verdoppelt, nur nicht die Quinte, welche als Dissonanz in diesem Accorde keine Verdoppelung zulässt. Ist die Verdoppelung eines Intervalls zu dem Zwecke nicht recht thunlich, so kann man dem Accorde auch wohl noch die Octave des Basstones zufügen, und wir treffen diese Art zu spielen selbst bei den grössten Meistern.

Durch die zweite Umkehrung des Septimenaccords, bei welcher die Quinte aus der Harmonie in den Bass zu liegen kommt, entsteht der Terzquartsexten- oder auch kurzweg nur sogenannte Terzquartenaccord. Wir erkennen denselben in der Generalbassschrift sogleich an der Bezifferung $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ oder auch vollständig $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, und spielen ihn, indem wir zu dem Basstone noch dessen Terz, Quarte und Sexte greifen, die, wie alle Intervalle im Generalbassspiel, wenn nicht in der Bezifferung selbst ausdrücklich die zufällige Erhöhung oder Erniedrigung des einen oder anderen davon vorgeschrieben ist, aus der Leiter der Tonart, in welcher der ganze Tonsatz steht, kurz der Vorzeichnung gemäss gewählt und abgezählt werden. Steht z. B. ein Tonstück in *D*-Dur, und es kommen in der Generalbassstimme folgende bezifferte Bässe vor:



so spielen wir dazu folgende Accorde:



und greifen nicht etwa beim ersten Accorde *C* statt *cis*, weil in *D*-Dur *cis* vorgezeichnet ist, und beim dritten Accorde *dis* statt *d*, weil in jener Tonart kein *dis* vorkommt. Hätte dort *c* und hier *dis* gespielt werden sollen, so hätte die Bezifferung auch lauten müssen:



Demnach ist dann der Accord ursprünglich und vollständig ein vierstimmiger Accord, und da er durch Umkehrung eines Septimenaccords entstand, ist er auch ein dissonirender Accord. Die eigentliche Dissonanz in ihm aber ist die Terz, denn dieses Intervall eben war in dem ursprünglichen Septimenaccorde, aus welchem der Accord durch Umkehrung hervorgieng, die Septime, und es gilt sonach beim Terzquartenaccorde von der Terz dasselbe, was ich eben beim Septimenaccorde von der Septime, und bei dessen erster Umkehrung von der Quinte sagte: sie muss vorbereitet werden und sich gehörigermassen auflösen. Die Auflösung der Terz, welche bei allen Arten von Terzquartenaccorden, die Intervalle darin mögen ausgeübt werden, in welcher Grösse auch, gleich unerlässliche Bedingung ist und stets auf gleiche Weise geschieht, findet statt, wenn die Terz in dem folgenden Accord um eine Stufe hinabsteigt; die Vorbereitung geschieht dadurch: dass der Ton, welcher hier die Terz ausmacht, in dem Accorde vorher und zwar in

ein und derselben Stimme als wirkliche Consonanz gehört wurde, doch erscheint sie nicht durchaus nothwendig nur bei sogenannt durchgehenden und scharf dissonirenden Terzquartenaccorden, und *nicht* bei denjenigen, welche aus der Umkehrung eines wirklich modulirenden Dominant-Septimentaccordes entstanden, die wir sofort daran erkennen, dass die Terz klein, die Quarte rein (oder gross) und die Sexte gross ist; befindet sich eins der Intervalle nicht in *diesem* Grössenverhältnisse in dem Accorde, ist z. B. nur die Terz gross oder die Quarte übermässig oder die Sexte klein, so ist der Accord auch aus der Umkehrung eines dissonirenden durchgehenden Septimenaccords entstanden und die Terz *muss* vorbereitet werden. Ist der Accord durch Umkehrung eines wirklichen Dominant-Septimenaccordes entstanden, so ist, wie die grosse Terz in diesem, ferner auch die *Sexte* in dem Terzquartenaccorde an eine bestimmte Fortschreitung gebunden, nämlich an die, dass sie in dem folgenden Accorde um eine Stufe *steigt*.

Bisweilen wird der Terzquartsextenaccord auch blos durch eine 6 in der Bezifferung angezeigt, doch kann diese überhaupt nicht sehr rathsame Abkürzung der Bezifferung nur statt finden, wenn der Accord auf der *zweiten* Stufe der Leiter der Tonart, in welcher das ganze Tonstück steht, vorkommt und wenn durchaus keine zufällige Versetzung (Erhöhung oder Erniedrigung) bei irgend einem Intervalle des Accords vorkommt, weil dieser alsdann nichts Anderes als die zweite Umkehrung des gewöhnlichen Dominantenaccords jener Tonart ist. In allen anderen Fällen muss der Accord vollständig durch $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ bezeichnet seyn und ist er auch bezeichnet, und darf der Generalbassspieler niemals, wenn eine blosse 6 in der Bezifferung enthalten ist, einen anderen Accord als den blossen Sextenaccord auch greifen.

Bei *dreistimmiger* Begleitung lässt man, vorzüglich aus dem Terzquartenaccorde mit kleiner Terz und übermässiger Quarte, gemeiniglich die weniger wichtige Sexte weg:



Sobald der Accord aber von einem wirklichen Dominantseptimenaccorde herrührt, muss in solcher Begleitung, wo nur immer möglich, die Sexte als ursprüngliche Terz und die Terz als ursprüngliche Septime und somit als die beiden wesentlichsten Intervalle in dem Accorde beibehalten und die Quarte als ursprüngliche Octav ausgestossen werden:

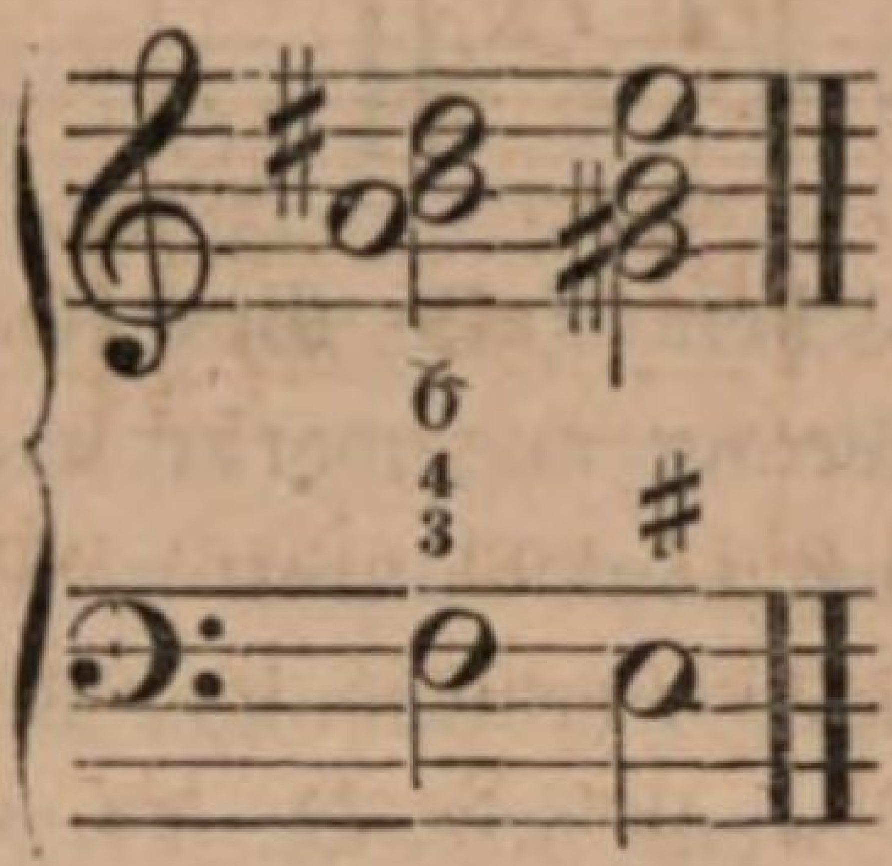


Ja die Sexte kann öfters auch der erforderlichen Vorbereitung einer folgenden Dissonanz wegen schlechterdings nicht ausgelassen werden, wie z. B. hier:



Auch bei dem Terzquartenaccorde mit übermässiger Sexte

ist die Quarte noch eher zu entbehren als die Sexte; doch da in diesem Accorde die Sexte ebensowohl als die Quarte ein sehr wesentliches Intervall ist, so thut man immer gerathener, wenn man diesen Accord vierstimmig spielt, wo alsdann kein Intervall auszulassen nöthig ist, so selten dieses von der Willkühr des Spielers abhängt:



Dass der Terzquartsextenaccord blos zweistimmig gespielt werden soll, kommt eben so selten vor, als der Septimen- und Quintsextenaccord nicht gern in blos solchem Satze genommen wird. Kommt jedoch ein solcher Fall vor, so nimmt man zu dem Basstone nur noch die Terz als wesentlichstes Intervall des Accordes, das dann auch nur allein in der Bezifferung enthalten ist:



In fünfstimmiger Begleitung verdoppelt man am liebsten zwar die Quarte als die ursprüngliche Octav; doch können auch Fälle vorkommen, wo man, besonders zur Vorbereitung einer folgenden oder Auflösung einer vorhergehenden Dissonanz, die Octav vom Basstone dem Accorde zufügen muss, als:



Meistens ist in solchem Falle diese Octav auch besonders noch in der Bezifferung angemerkt worden.

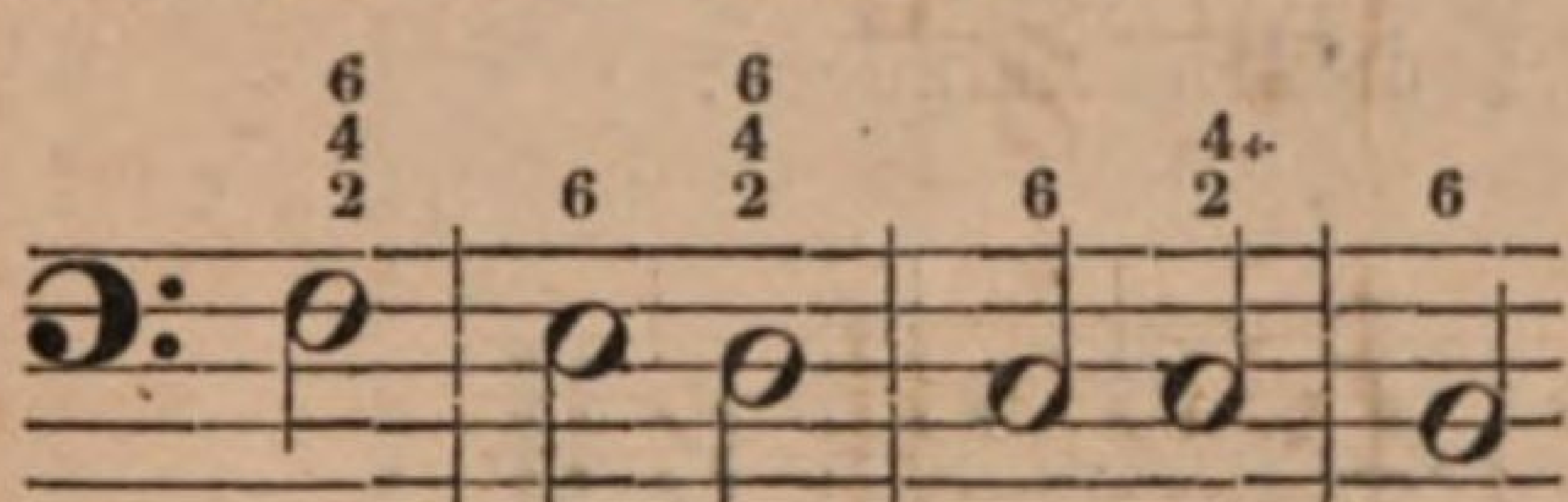
Am besten klingt, im Ganzen genommen, und besonders bei vollständiger vierstimmiger Begleitung, der Terzquartsextenaccord, wenn wir die Terz in die Oberstimme nehmen, zumal wenn die Terz gross ist in dem Accorde und die Quarte übermässig, wie bei diesem Accorde:



Freilich kann der besonderen melodischen Folge der Stimmen wegen, auch aus harmonischen Gründen oft, diese Lage des Accords nicht immer statt finden, und dann ist man entschuldigt genug, sich einer Nothwendigkeit zu fügen, die anders zu umgehen der Gewissenhafte nie verabsäumen wird.

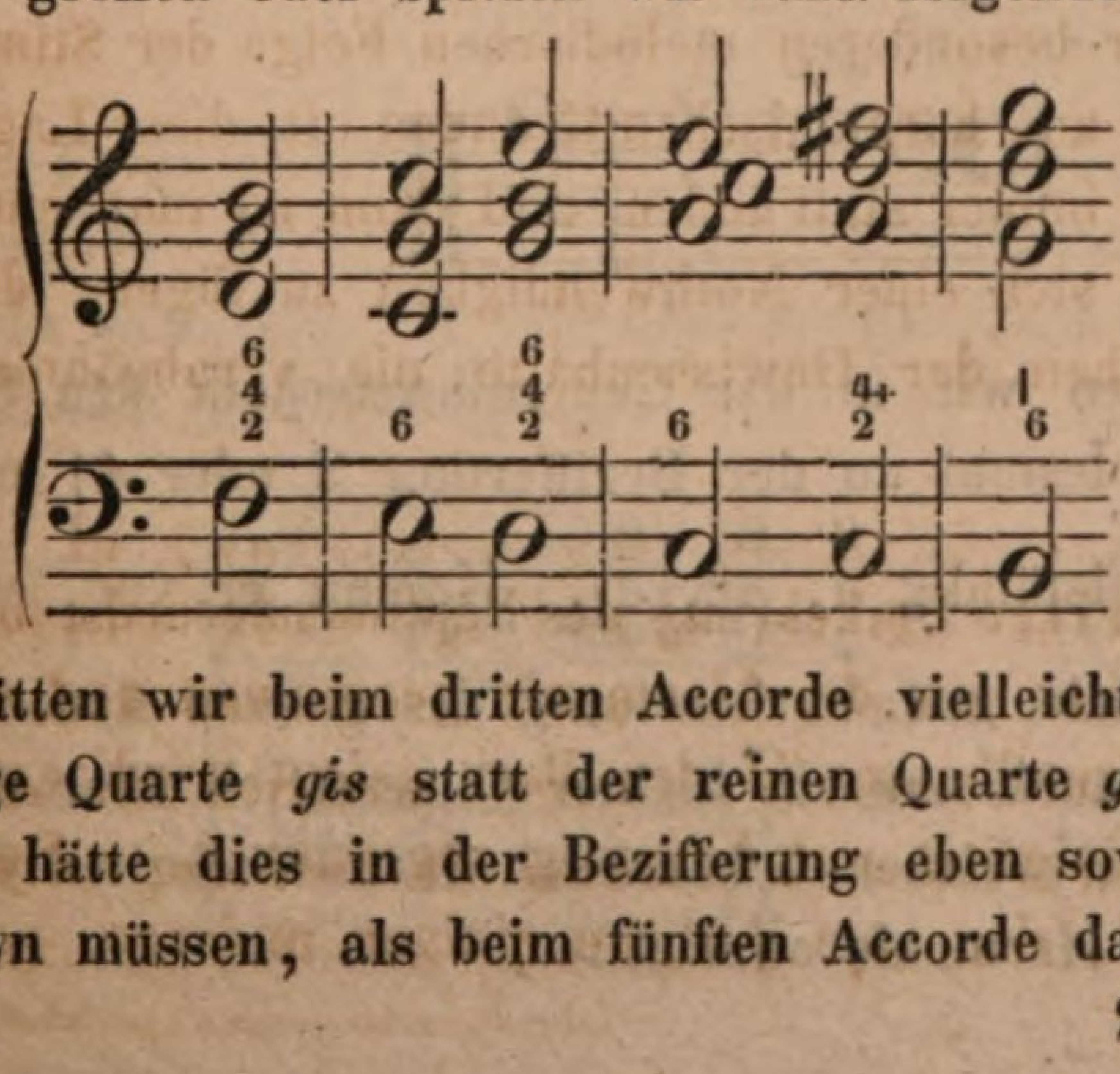
Durch die **dritte** Umkehrung des Septimenaccords, bei welcher die Septime aus der Harmonie genommen und an die Stelle des Grundbasses in den Bass gelegt wird, entsteht der, gemeiniglich nur kurzweg sogenannte — **Secundenaccord**, der, um ihn von einigen anderen, von

ihm wesentlich unterschiedenen Accorden, in denen gleichfalls eine Secunde vorkommt, zu unterscheiden, aber auch und eigentlich Secundquarten- oder ganz vollständig Secundquartsextenaccord heisst, und demnach an sich, in solch' vollständigem Zustande, ein vierstimmiger. Accord ist. Da bei ihm der Bass selbst die Septime von dem Grundtone des eigentlichen Stammaccords hat, so muss der Componist für deren nöthigenfalls gehörige Vorbereitung und Auflösung sorgen, und der Generalbassspieler hat, allgemeinhin betrachtet, Nichts zu thun, als die Secunde, Quarte und Sexte zu dem Basstone zu greifen, die er dann, wenn keine besondere Erhöhung oder Erniedrigung des einen oder anderen Intervalls ausdrücklich in der Bezifferung vorgemerkt ist, aus und nach der Leiter derjenigen Tonart wählt und abzählt, in welcher das Tonstück überhaupt steht. Kommt z. B. in der Generalbassstimme eines Tonstücks aus *C*-Dur folgender bezifferter Bass vor:



u. s. w.

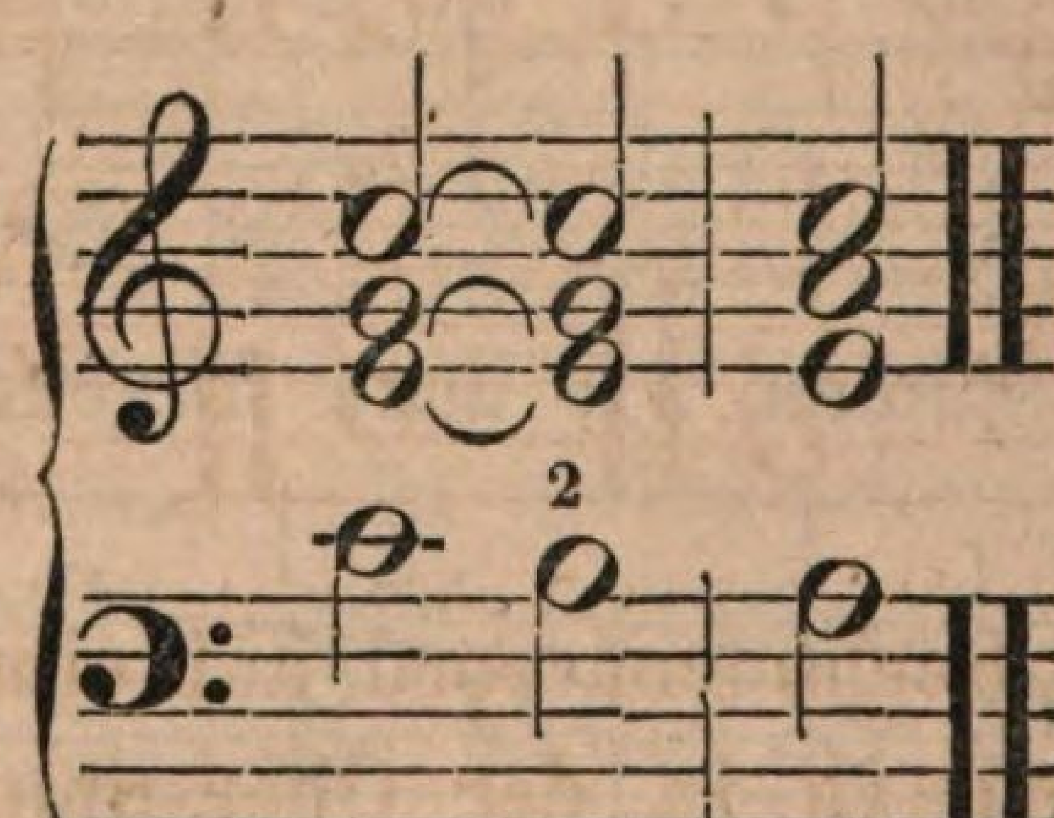
so greifen oder spielen wir dazu folgende Accorde:



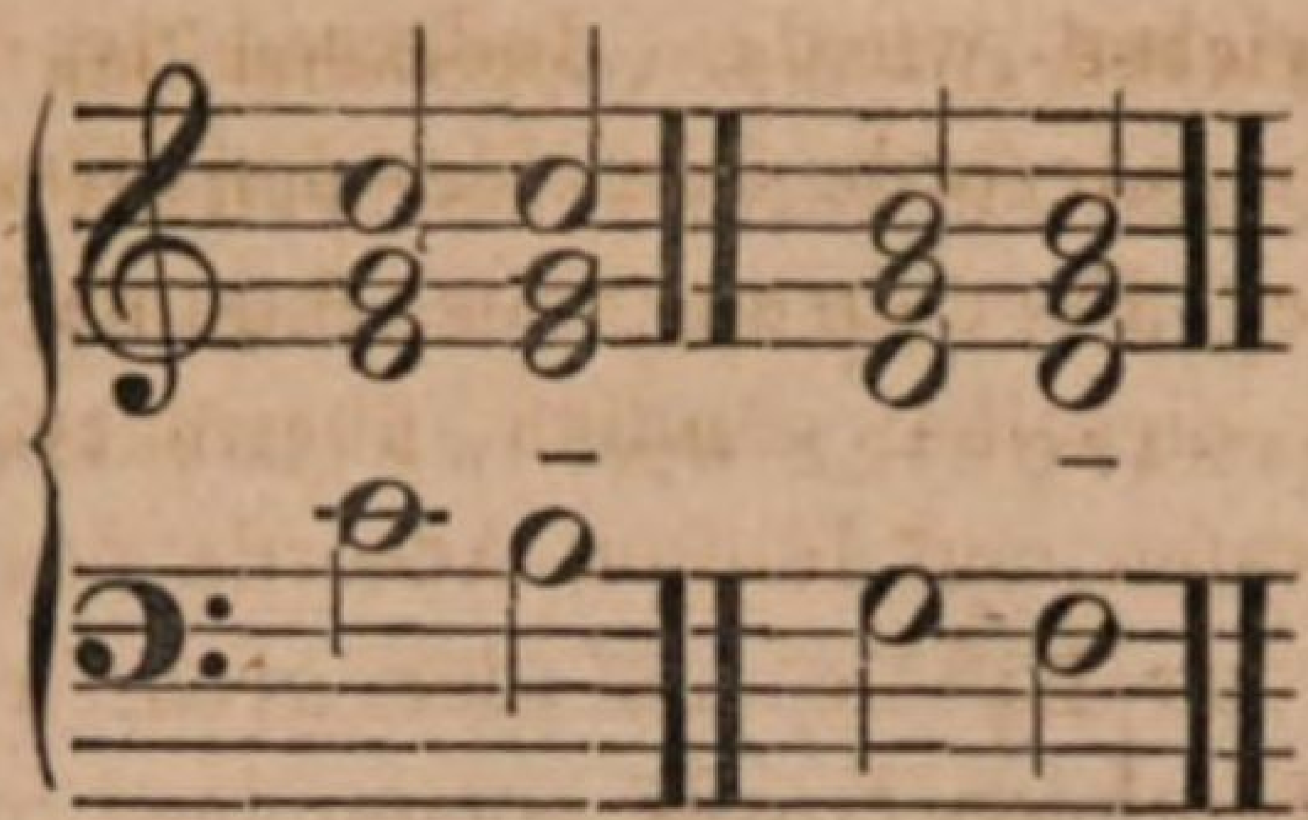
u. s. w.

Hätten wir beim dritten Accorde vielleicht die übermässige Quarte *gis* statt der reinen Quarte *g* greifen sollen, so hätte dies in der Bezifferung eben sowohl angedeutet seyn müssen, als beim fünften Accorde das *fis* ausdrück-

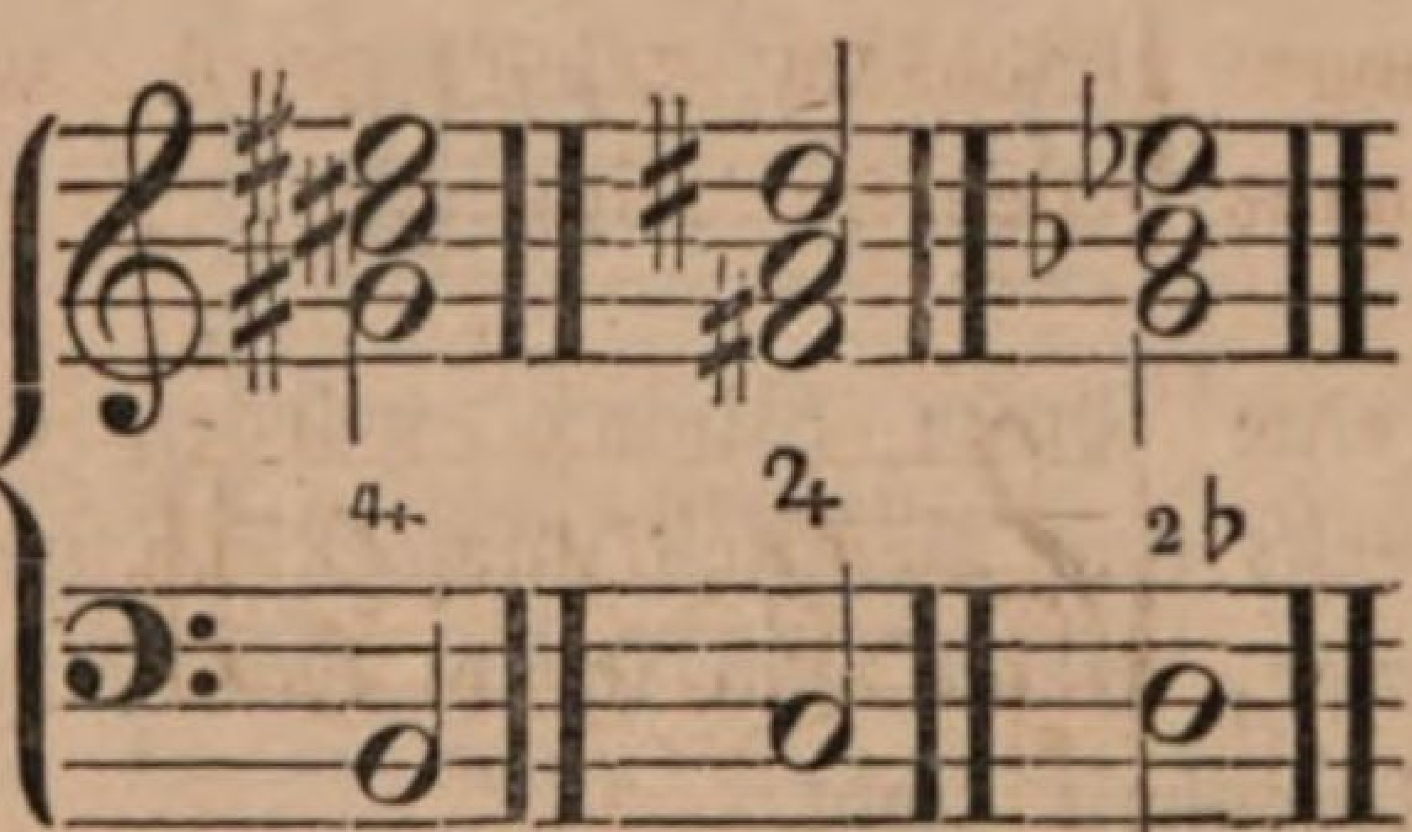
lich vorgeschrieben wurde. Indessen ist doch auch die Quarte in dem Accorde ein für den Generalbassspieler hinsichtlich der Fortführung der Stimme sehr wichtiges Intervall; ist dieselbe nämlich übermässig oder gross, wie in dem ersten und fünften Accorde des letztangeführten Beispiels, so ist sie aus der grossen Terz des ursprünglichen Septimenaccords entstanden, und muss, wie diese, immer oder doch wo möglich eine Stufe aufwärts fortschreiten; nur wenn sie klein ist, wie im dritten Accorde des letzten Beispiels, und in welchem Falle sie aus der kleinen Terz des Septimenaccords entstand, erscheint sie nicht so streng an jene Regel gebunden. Ferner suche der Generalbassspieler, sobald der Secundenaccord als eine Umkehrung des Septimenaccords mit grosser Septime erscheint, also die reine Quarte, kleine Sexte und kleine Secunde enthält, so viel als möglich den ganzen Accord jedesmal vorzubereiten, so dass der Accord nur im schnellen Durchgange gleichsam gehört wird, was die Härte seiner Dissonanz bedeutend mindert:



Erkennen werden wir in der Generalbassschrift den Secundenaccord jedesmal an der Bezifferung 2 oder 4| und $\begin{smallmatrix}4\natural\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}4|\\2\end{smallmatrix}$, auch vollständig $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\natural\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4|\\2\end{smallmatrix}$. Kommt er vor, wie im letzten Beispiele, mit Vorbereitung des ganzen Accords, so wird öfters auch nur ein kleiner Queerstrich über den Basston gesetzt, welcher bekanntlich das Beibehalten der vorausgehenden Harmonie anzeigt:



Da die Bezifferung, in Absicht auf die jedesmal erforderlichen Versetzungszeichen, bei keinem Accorde so oft als bei diesem Secundenaccorde sehr mangelhaft zu seyn und auszufallen pflegt, so möchte ich jüngeren und unerfahrneren Generalbassspielern sehr angelegentlichst rathen, sich folgende allgemein gültige Regel zu merken: zur **übermässigen** Quarte wird allemal die **grosse** Sexte; zur **übermässigen** Secunde die **übermässige** Quarte, und zur **kleinen** Secunde die **reine** Quarte und **kleine** Sexte gegriffen:



Folgt dieser Secundenaccord auf einen Dreiklang, bei welchem die **Quinte** in der Oberstimme liegt, so hüte man sich sehr vor den alsdann gar zu leicht entstehenden falschen Quintenfolgen.

falsch wäre:



richtig dagegen



Sollte aber die Oberstimme vorgeschrieben seyn, wie in Choralbüchern, und aufwärts fortschreiten, so wähle man zur Verhütung jener Quinten entweder die Begleitung in sogenannter *zerstreuter* oder *weiter* Harmonie *):



oder nehme man, ginge auch dieses nicht, statt der Secunde die doppelte Sexte:



Auch durch eine fünfte Stimme würden diese Quinten allenfalls gedeckt und ziemlich unmerklich gemacht; doch ist immer besser, wenn man ihrem Erscheinen ganz und gar keine Gelegenheit giebt.

Folgt der Secundenaccord auf einen Dreiklang, bei dem die Octav in der Oberstimme enthalten ist, so entstehen gar leicht sehr widrig klingende sogenannt *verdeckte* Quinten**), die aber alsobald vermieden werden, wenn man bei dem Secundenaccorde die begleitenden Stimmen aufwärts fortschreiten lässt, folglich statt vielleicht der Sexte die Secunde in die Oberstimme nimmt:

*) S. die *dritte* Vorlesung.

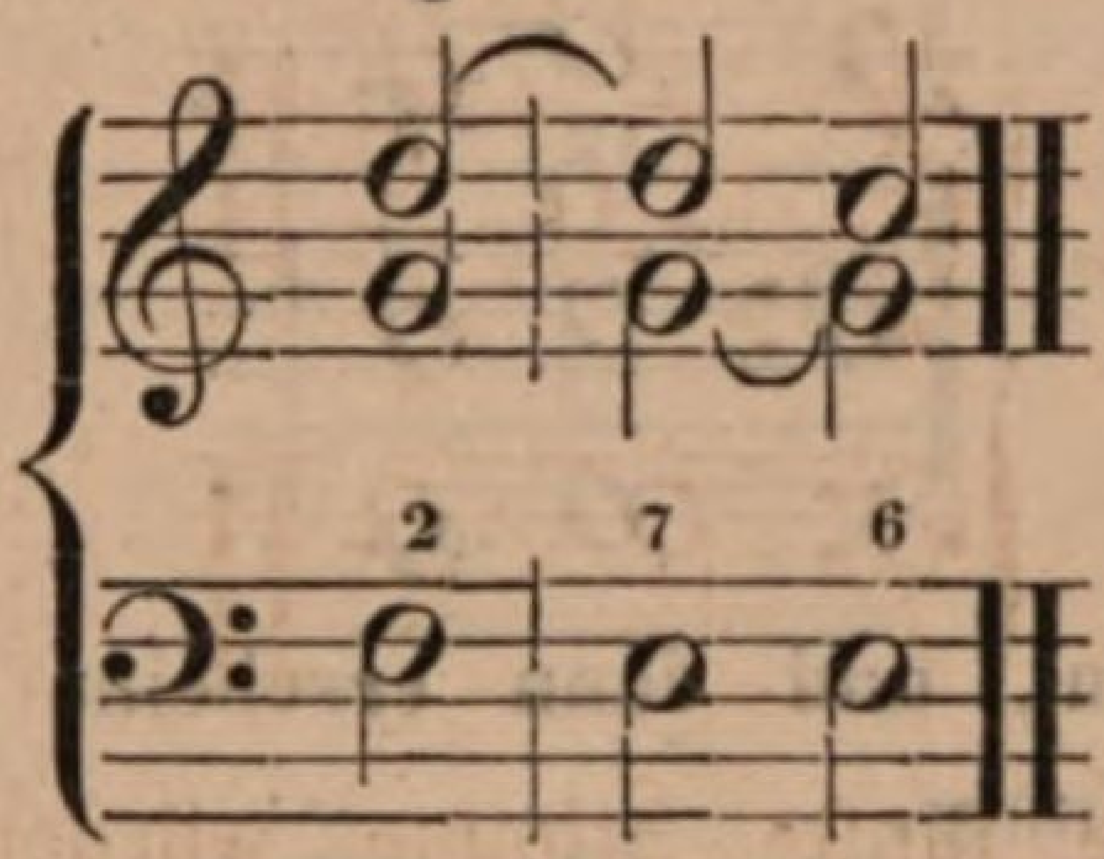
**) S. die *siebente* Vorlesung.



statt



Bei blos dreistimmiger Begleitung lässt man, überhaupt genommen, aus dem Secundenaccorde am schicklichsten die Sexte als ursprüngliche Quinte weg; kann das aus irgend welchem Grunde nicht geschehen, so muss die freilich sonst viel wichtigere Quarte wegfallen, wie hier, wo die Sexte, zur Vorbereitung der folgenden Septime, durchaus nothwendig war:



Bei fünfstimmiger Begleitung wird am zweckmässigsten die Secunde als ursprüngliche Octav verdoppelt, nur wenn die kleine Sexte und reine Quarte in dem Accorde zugleich mit vorkommen, wäre eine solche Verdoppelung der Secunde etwas hart:

gut ist:



sehr hart dagegen:



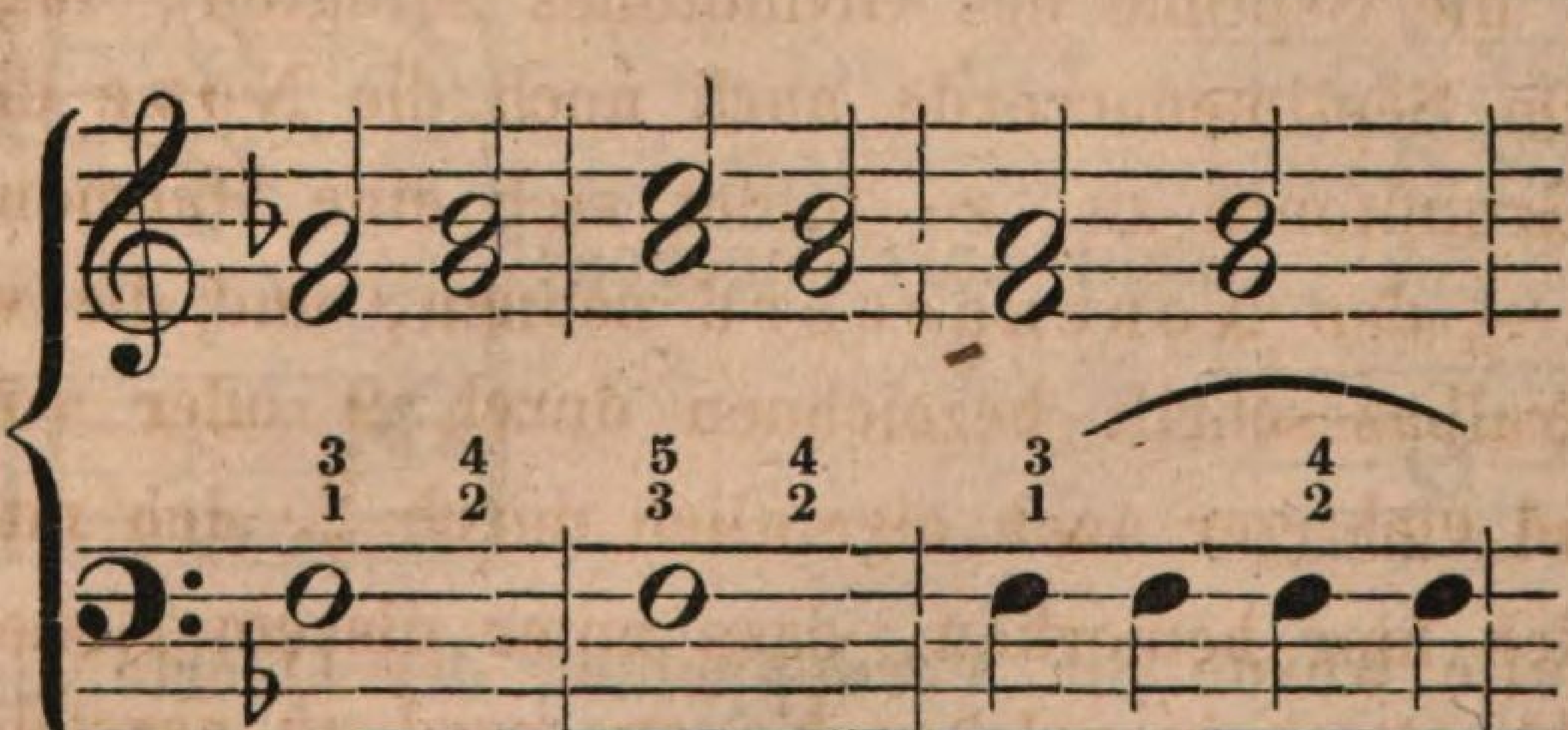
In solchem Falle würde die Verdoppelung der Quarte als ursprünglich kleiner Terz besser seyn. Auch die über-

mässige Secunde ist von dieser erlaubten Verdoppelung ausgenommen, weil sie als Leitton, nach der Auflösung des Basses, eine Stufe aufwärts fortschreiten muss; doch habe ich von diesem übermässigen Secundenaccorde erst in meiner nächsten Vorlesung ausführlich zu handeln. — Es kann im fünfstimmigen Spiele auch wohl die Sexte verdoppelt werden; die Zufügung der Octave des Basstons zu dem Zwecke kann jedoch niemals gestattet seyn, weil die eigentliche Dissonanz im Basse enthalten ist, und Dissonanzen bekanntlich nicht verdoppelt werden dürfen. Durch die tiefe Octav den Bass verstärken, wie hier:



geht natürlich an, und dann erscheint das Spiel auch gleichsam fünfstimmig.

Ueber einem sogenannten ruhenden Basse, er mag nun ausgehalten oder wiederholt angegeben werden, kommt bisweilen $\frac{4}{2}$ nach 3 oder $\frac{5}{3}$ im Durchgange, in dem freien Style auch wohl auf einem guten Takttheile, vor: alsdann spielt man solche auf- und absteigende Gänge gemeiniglich nur dreistimmig:



Soll indessen die Begleitung vierstimmig seyn, so kann man die Octav noch dazu greifen und diese gleich dem Basse liegen lassen:



u. s. w.

Damit kann ich auch wohl die Lehre von dem Spiel und der Bezifferung des Septimenaccords, und seiner verschiedenen Umkehrungen oder derjenigen Accorde, die aus seinen Umkehrungen entstehen, schliessen, und zur Anwendung des Gesagten bieten die vielfach vorliegenden Generalbassstimmen und die Choralbücher genügende Gelegenheit.

Zwölfte Vorlesung.

Bezifferung und Spiel des kleinen und grossen Nonenaccords und ihrer verschiedenen Umkehrungen.

Der Septimenaccord entstand, indem wir dem Dreiklange noch die Septime des Grundtones zufügten: fügen wir nun dem Septimenaccorde auch noch die None dieses seines Grundtones zu, so bildet sich eine Harmonie, welche wir — den Nonenaccord nennen, und die wir in der Generalbassschrift bezeichnen durch 9 oder vollständiger und richtiger auch eigentlich durch $\frac{9}{7}$. Ich muss nämlich gleich hier bemerken, dass unter diesem Nonenaccorde nicht etwa ein solcher Nonenaccord zu verstehen

ist, bei welchem die None als ein blosser Vorhalt erscheint, und der also nur dadurch entstand, dass ein Intervall durch das Intervall der None auf- oder vorgehalten wurde, sondern der selbstständige Nonenaccord, bei welchem die None frei, unvorbereitet eintritt und wobei dieselbe sich nicht auch über ihrem eigenen Grundbasse noch, sondern erst über dem folgenden Basstone auflöst. Von dem durch Vorhalt sich bildenden Nonenaccorde, der nicht zugleich auch die Septime als wesentliches Intervall in sich schliesst, wird bei Gelegenheit der Betrachtung der Accorde mit Vor- und Aufhalten, in der sechszehnten Vorlesung, die Rede seyn; dieser selbstständige Nonenaccord, bei welchem die None frei eintritt, und der eben so gut auch als der Hauptseptimenaccord zu einem Modulationsaccorde gebraucht werden kann, enthält ursprünglich neben der None noch die Septime als wesentliches Intervall, und hat daher auch hauptsächlich nur seinen Sitz auf der Dominante der Tonart, in welcher die Harmonie sich befindet, wo er vornehmlich besteht aus grosser Terz, reiner Quinte, kleiner Septime und None, welche nun eben sowohl gross als klein seyn kann:

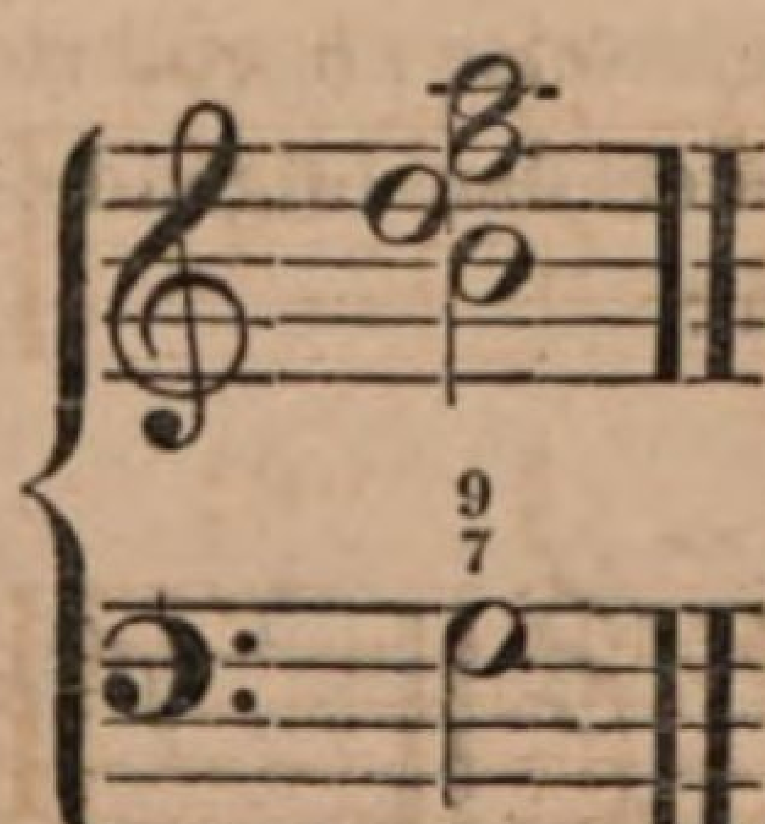


Die Octav dürfen wir dem Accorde bekanntlich *) aus dem Grunde nicht mehr zufügen, weil einem unumstösslichen Gesetze zu Folge eine Dissonanz in einem Accorde niemals mit derjenigen Consonanz zugleich erscheinen

*) S. die zweite und siebente Vorlesung.

darf, in welche dieselbe sich auflöst; die None aber ist Dissonanz, und die Octav hier diejenige Consonanz, in welche dieselbe sich auflöst, wenn diese auch im folgenden Accorde, wo die Auflösung eigentlich erst geschieht, als Quinte erscheint.

Demnach ist denn der Nonenaccord, mag er nun aus grosser oder kleiner None gebildet seyn, vollständig eben sowohl als der blosse Septimenaccord eigentlich ein fünfstimmiger Accord, und stehen über einem Basse in der Generalbassstimme die Ziffern $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{7}$ oder auch blos 9, so greifen wir in der Begleitung dazu: die Terz, Quinte, Septime und None, welche Intervalle natürlich der Vorzeichnung gemäss oder aus der Leiter derjenigen Tonart gewählt werden, in welcher das ganze Tonstück steht. Soll es anders mit dem einen oder anderen Intervalle gehalten werden, so muss dies ausdrücklich auch in der Generalbassschrift angedeutet seyn Steht z. B. ein Tonstück in *C*-Dur, und es kommt in der Generalbassstimme eine Note, vielleicht *G*, mit der einfachen Bezifferung $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{7}$ oder auch blos 9 vor, so spielen wir dazu diese Accordtöne:



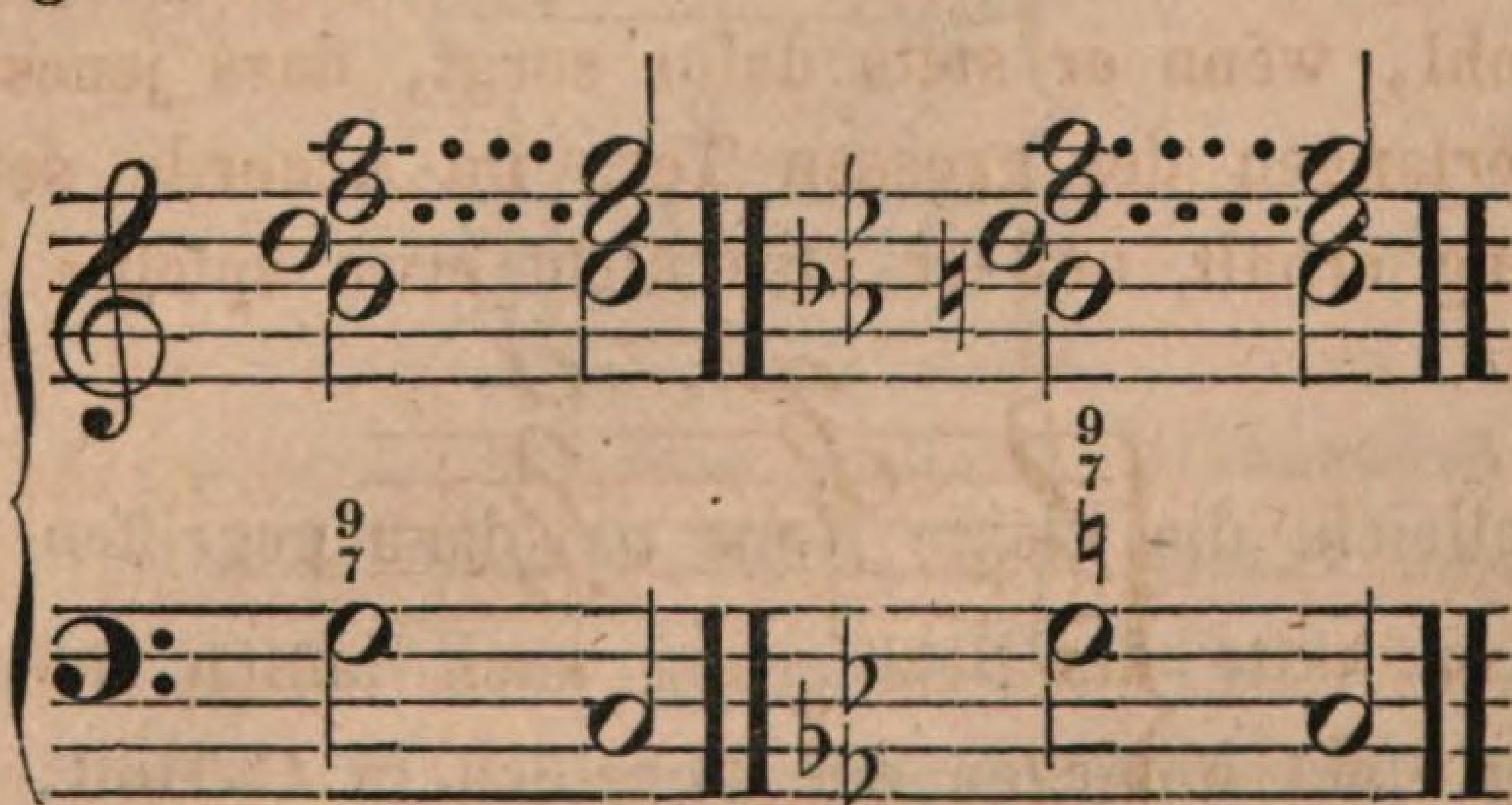
hätte vielleicht die kleine None *as* dazu gegriffen werden sollen, so hätte die Bezifferung auch lauten müssen $\genfrac{}{}{0pt}{}{\flat 9}{7}$ oder ♭9; steht hingegen ein Tonstück in *C*-Moll, und es kommt in der Generalbassstimme eine solche Bezifferung vor, so spielen wir unbedingt:



also *as - f - d - b*, und soll die Terz vielleicht nicht klein, sondern gross, also hier *h* seyn, so wird auch die Bezifferung heissen müssen:



Die *Auflösung* der *None* wie der *Septime* geschieht auch in diesem Accorde allemal dadurch, dass die Stimme, in welcher diese Intervalle enthalten sind, um *eine Stufe fällt*, und so geschieht es denn, dass die *None* in diesem selbstständigen Nonenaccorde behufs ihrer Auflösung jedesmal zur *Quinte*, die *Septime* aber zur *Terz* des folgenden Accordes hinabsteigt, die None selbst mag nun gross oder klein seyn. Dem zu Folge müsste auf jene beispielsweise angeführten Accorde jedesmal folgender Dreiklang oder der folgende Accord in bezeichneter Lage erscheinen:



Einer *Vorbereitung* bedarf, wie gesagt, die None in diesem Accorde nicht, weil sie nicht eigentlich als ein

Vorhalt, der auch wegbleiben könnte, sondern als ein wesentliches und gerade das wesentlichste dissonirende Intervall zu demselben gehört. Deshalb bedarf denn auch die Septime in diesem Accorde keiner Vorbereitung, wenn anders dieselbe sich nicht bequem bewerkstelligen lässt, in welchem Falle es allerdings immer besser ist, man bereitet eine Dissonanz vor als lässt sie frei und unangekündigt eintreten.

Weil dieser selbstständige Nonenaccord in der Regel seinen Sitz auf der fünften Stufe der Tonleiter hat, so ist er, überhaupt als Modulationsaccord, meist auch ein reiner Dominantenaccord, der sich dadurch auszeichnet, dass er allemal die grosse Terz enthält, und diese ist bekanntlich im strengen Satze auch an eine bestimmte Fortschreitung gebunden, von welcher sie der Generalbassspieler niemals loslösen sollte. Als zugleich Leitton (grosse Septime) von der folgenden Tonica hat diese grosse Terz im Dominantenaccorde nämlich unter allen Umständen auch eine entschiedene Neigung, in der Fortschreitung um eine Stufe über sich in die Octav des folgenden Tonicadreiklangs zu treten, und — was hier besonders merkenswerth ist — durch das Verhältniss einer Septime, welches sie zur None bildet, spricht sich diese ihre Neigung nirgends bestimmter und entschiedener aus, als im Nonenaccorde. Daher thut der Generalbassspieler sehr wohl, wenn er stets dafür sorgt, dass jenes besondere Verlangen der grossen Terz im Accorde seine Befriedigung erhält, und er also nicht etwa spielt:



wo die Terz, wie die Punkte zwischen den Noten andeuten, den Sprung einer Terz abwärts machte, sondern spielt, wie ich das vorhergehende Beispiel schrieb:



wo nun zwar, damit der Dreiklang über *C* auch gleichsam fünfstimmig erscheint, weil der Nonenaccord fünfstimmig ist, Septime und Quinte dieses als zugleich zur Terz fortschreitend und diese somit als gewissermassen verdoppelt oder in zwei Stimmen zugleich erscheinend gedacht werden muss, (welche zudem auch nur scheinbare) Mangelhaftigkeit aber durchaus nicht nachtheilig auf die ganze harmonische Begleitung wirkt.

Im streng vierstimmigen Satze bleibt aus dem Nonenaccorde gewöhnlich die Quinte weg als die vollkommenste Consonanz in dem Accorde:

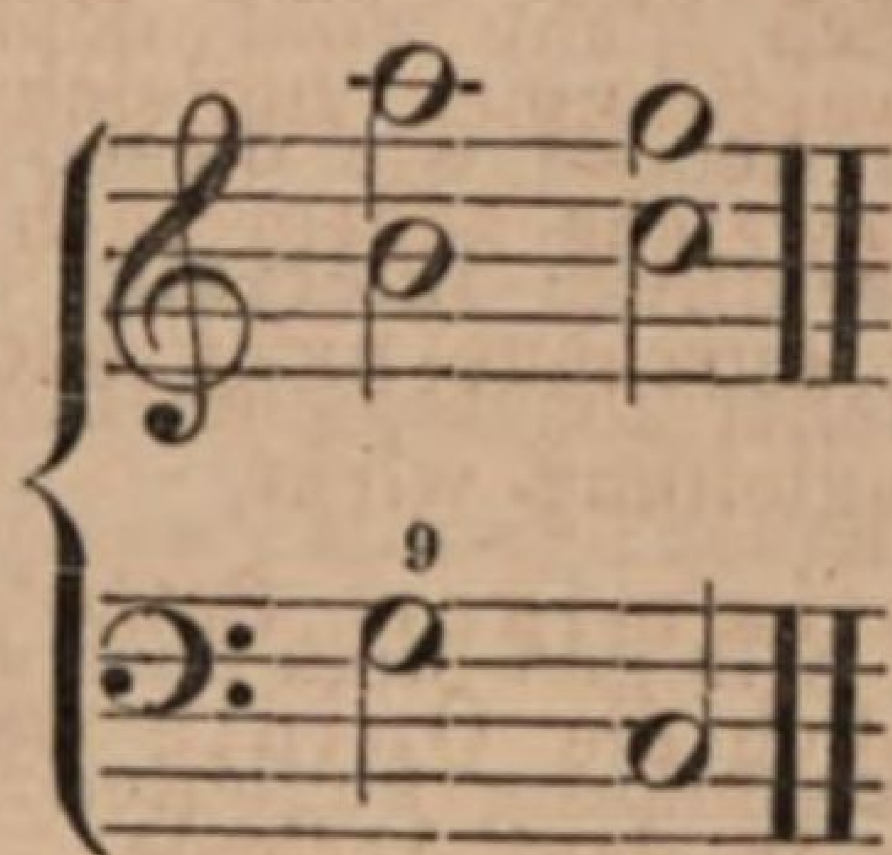


Kann die Quinte aus irgend einem Grunde, vielleicht weil sie zur Auflösung einer vorhergehenden oder zur Vorbereitung einer folgenden Dissonanz dienen muss, oder auch weil sonst zu grosse und unmelodische Sprünge in der Fortschreitung der einzelnen Stimmen der Accorde geschehen würden, nicht aus dem Accorde ausgelassen werden, so muss statt ihrer die Septime ausfallen:



None und Terz dürfen, als die wesentlichsten Intervalle des Accordes, die auch die nothwendige Bedingung seiner Fortschreitung ausmachen, nicht wohl fehlen.

Daher werden im dreistimmigen Spiel, in welchem der Accord übrigens wohl nur selten vorkommt, auch Septime und Quinte gemeinschaftlich ausgestossen, und also nur Terz und None in die Begleitung aufgenommen:



Sollte die Terz aus irgend einem Grunde durchaus nicht genommen werden können, so muss in diesem Satze die None zunächst mit der Septime begleitet werden:



was gewöhnlich der Fall ist, wenn mehrere Accorde über ein und demselben Basstone auf- und absteigen, als:



u. s. w.

Dass auch die Septime im dreistimmigen Satze nicht genommen werden könnte, vielmehr die Quinte noch zu der None genommen werden müsste, kommt gewiss niemals vor, oder liegt es nur in dem Willen des Generalbassspielers, die vorhergehenden und nachfolgenden Accorde so zu ordnen, dass niemals eine solche Nöthigung vorhanden ist.

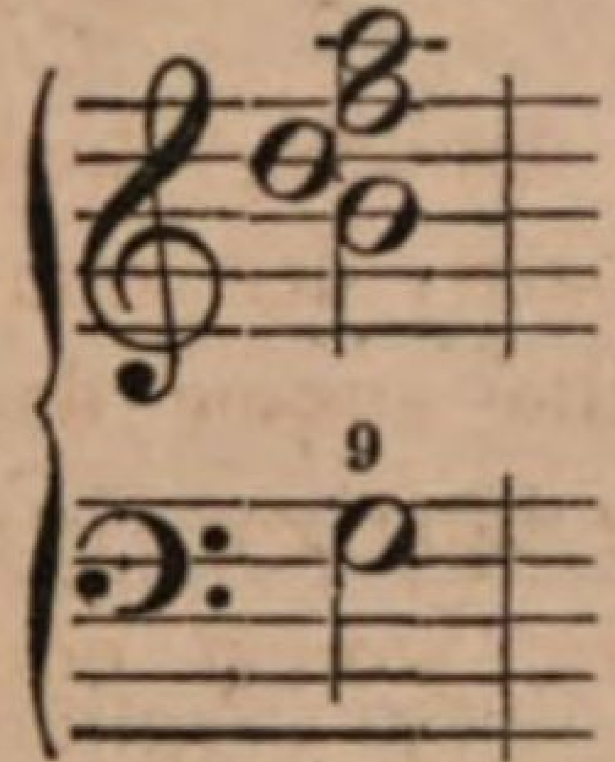
Eben so lässt sich nicht wohl denken, dass jemals der Componist einen Accord wie diesen, der zum mindesten zwei ganz wesentliche Intervalle ausser dem Basse noch enthält, vom Generalbassspieler blos zweistimmig wollte vorgetragen haben; sollte es jedoch einmal der Fall sein, so richten wir uns stets nach derjenigen Stimme, welche wir generalbassmässig begleiten: hat jene Stimme die None, so spielen wir zu unserm Basstone blos noch die Terz oder Septime, und hat jene Stimme eins dieser beiden Intervalle, so greifen wir blos die None. Da scheint also die Wahl zu mancherlei Irrthümern Raum zu lassen; aber dies ist wieder nicht der Fall, weil nothwendiger Weise bei derartiger Begleitung in der Generalbassstimme vom Componisten schon über den Noten angedeutet sein muss, welches Intervall noch dazu gegriffen werden soll, und der Generalbassspieler selbst dann für Nichts weiter Sorge zu tragen hat, als für die richtige Fortschreitung dieser Intervalle.

Der Nonenaccord, sagte ich vorhin, sey ursprünglich und in seiner Vollständigkeit angeschaut hinsichtlich seiner

Stimmenzahl gleich mit dem vollständigen Septimenaccorde, also fünfstimmig, gleichwohl lässt er, da keine Octav unter den Intervallen, aus welchen er zusammengesetzt ist, sich vorfindet, nicht blos wie dieser, der Septimenaccord, drei, sondern vier verschiedene Umkehrungen zu, je nachdem wir nämlich die Terz, Quinte, Septime oder None in den Bass an die Stelle des ursprünglichen Grundbasses legen.

Durch die erste Umkehrung, in welcher die Terz in den Bass zu liegen kommt, entsteht ein Septimenaccord, der nun, je nachdem die None vorher eine grosse oder kleine war, entweder ein Accord mit kleiner oder verminderter Septime seyn kann:

aus



wird



und aus

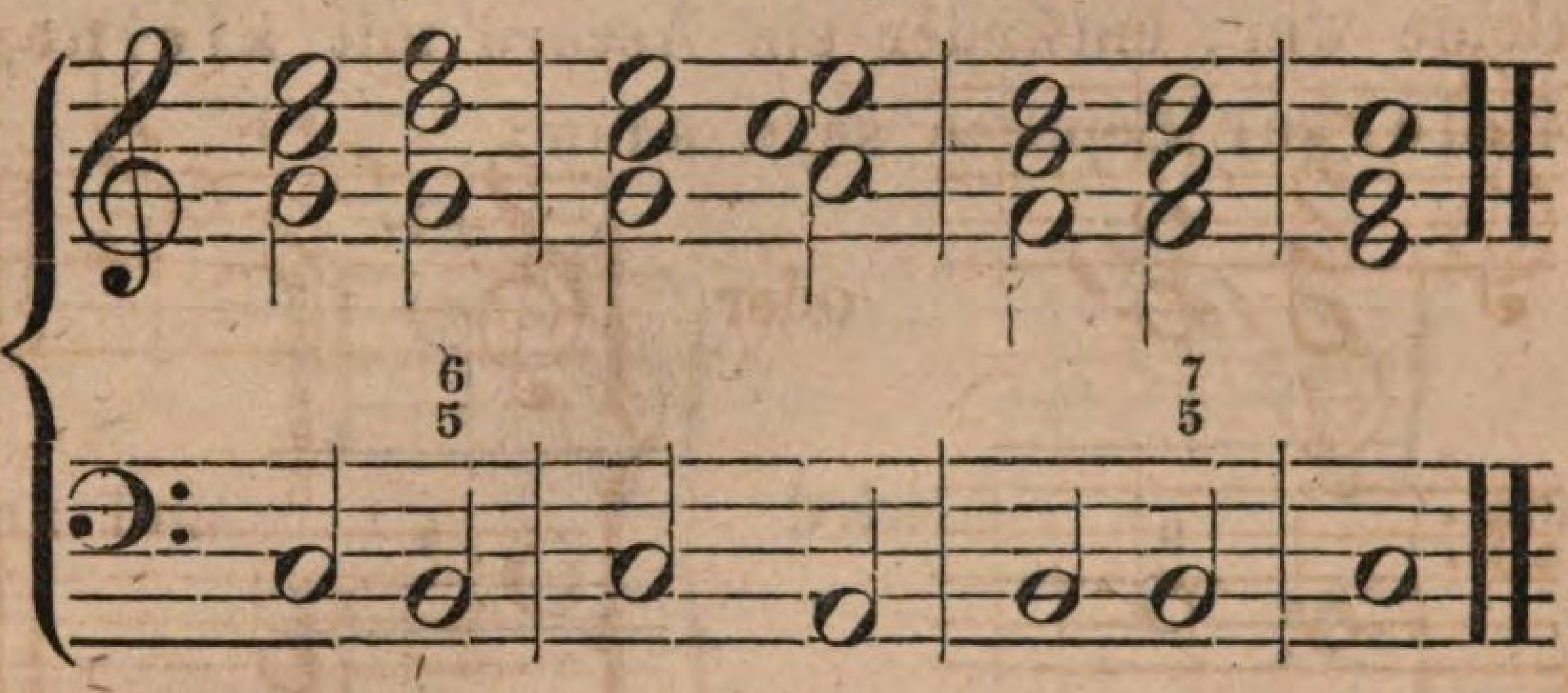


wird



Es unterscheidet sich dieser durch die erste Umkehrung des Nonenaccords entstehende Septimenaccord von allen übrigen bei meiner vorhergehenden Vorlesung betrachteten Septimenaccorden besonders dadurch, dass er allemal neben der kleinen Terz auch noch die verminderte Quinte enthält, und da diese Quinte durch Umkehrung einer dissonirenden Septime entstanden ist, so verlangt sie eben sowohl als die jetzige Septime in dem Accorde eine Auflösung, die natürlich auf dieselbe Weise bewirkt wird als vorhin

die Auflösung der Septime und None im eigentlichen und ursprünglichen Nonenaccorde. Daher wird dieser Septimenaccord, sobald er vollständig gebraucht werden soll, meist auch in der Bezifferung nicht blos durch eine 7, sondern durch $\frac{7}{5}$ angedeutet. Die Terz wird, als ursprüngliche Quinte, nicht in der Bezifferung besonders ausgedrückt, ausser es ist ein zufälliges Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen damit verbunden. Kommt demnach z. B. in einem Tonstücke aus *C*-Dur folgender bezifferter Bass vor, so spielen wir die Accorde auch dazu, wie ich sie gleich darüber in Noten ausgesetzt habe:



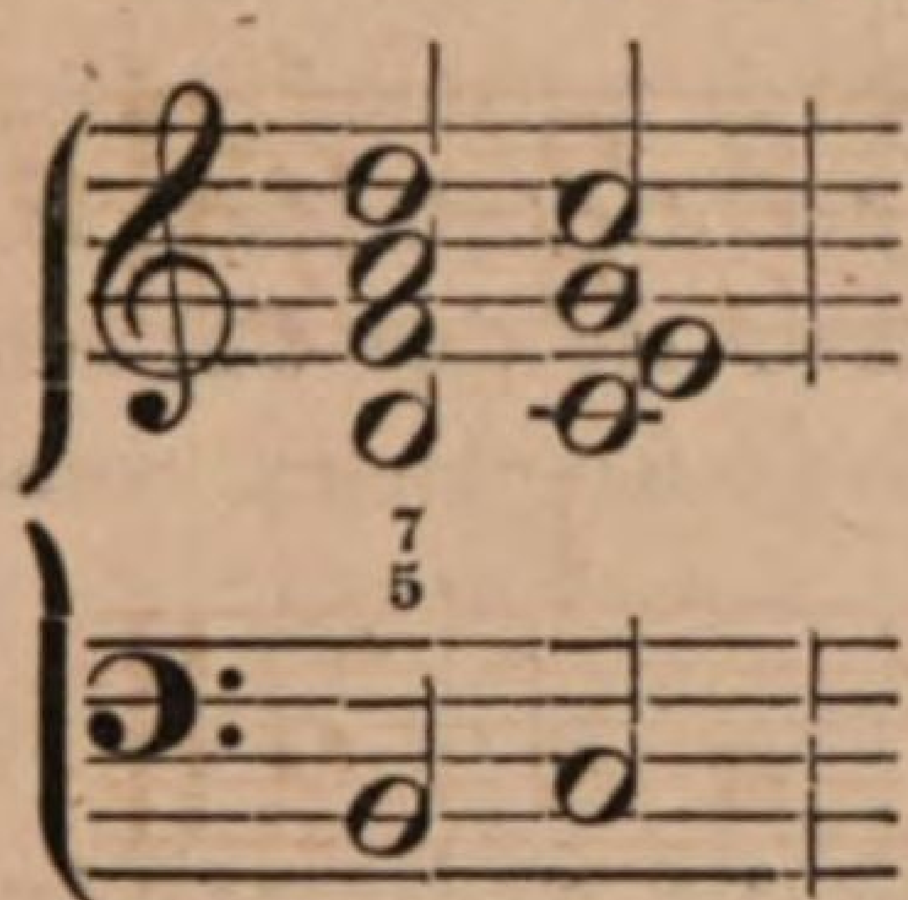
Die 5 kann in der Bezifferung dieses Septimenaccords übrigens auch wegbleiben. Von besonders schöner Wirkung kann bisweilen der verminderte Septimenaccord seyn, der sich durch die erste Umkehrung des kleinen Nonenaccords bildet, und den wir ausser der Bezifferung sogleich auch daran erkennen, dass alle drei Töne sich zu einander verhalten, wie lauter kleine Terzen:



In Durtonarten kommt er sehr selten, ja fast gar nicht, in Molltonarten aber immer und jedesmal vor, wo eine None in der ursprünglichen Harmonie eingeführt wurde.

Eine Vorbereitung bedürfen begreiflich die Quinten und Septimen in diesem Accorde eben so wenig als vorher im ursprünglichen Nonenaccorde die None und Septime, durch deren Umkehrung sie ja entstanden sind.

Soll der durch die erste Umkehrung des Nonenaccords entstehende und sonach nur vierstimmig erscheinende Septimenaccord fünfstimmig gespielt werden, so verdoppeln wir zu dem Behufe entweder die nicht bezifferte Terz, oder — sollte dies (wie sehr häufig) nicht wohl geschehen können — fügen dem Accorde noch die Octave seines Basstones zu, spielen also:



oder



Die Quinte und Septime dürfen natürlich als ursprüngliche Septime und None, also als Dissonanzen, einer bekannten Regel zu Folge nicht verdoppelt werden.

Bei blos dreistimmiger Begleitung lassen wir wo möglich allemal die Terz als ursprüngliche Quinte aus dem Accorde weg, und kann dies nicht geschehen — die Quinte als ursprüngliche Septime:



oder



Die Septime als wesentlichstes Intervall, als ursprüngliche None, darf begreiflich niemals fehlen. Daher besteht die-

ser Septimenaccord in zweistimmiger Begleitung auch nur aus Septime und dem Basstone.

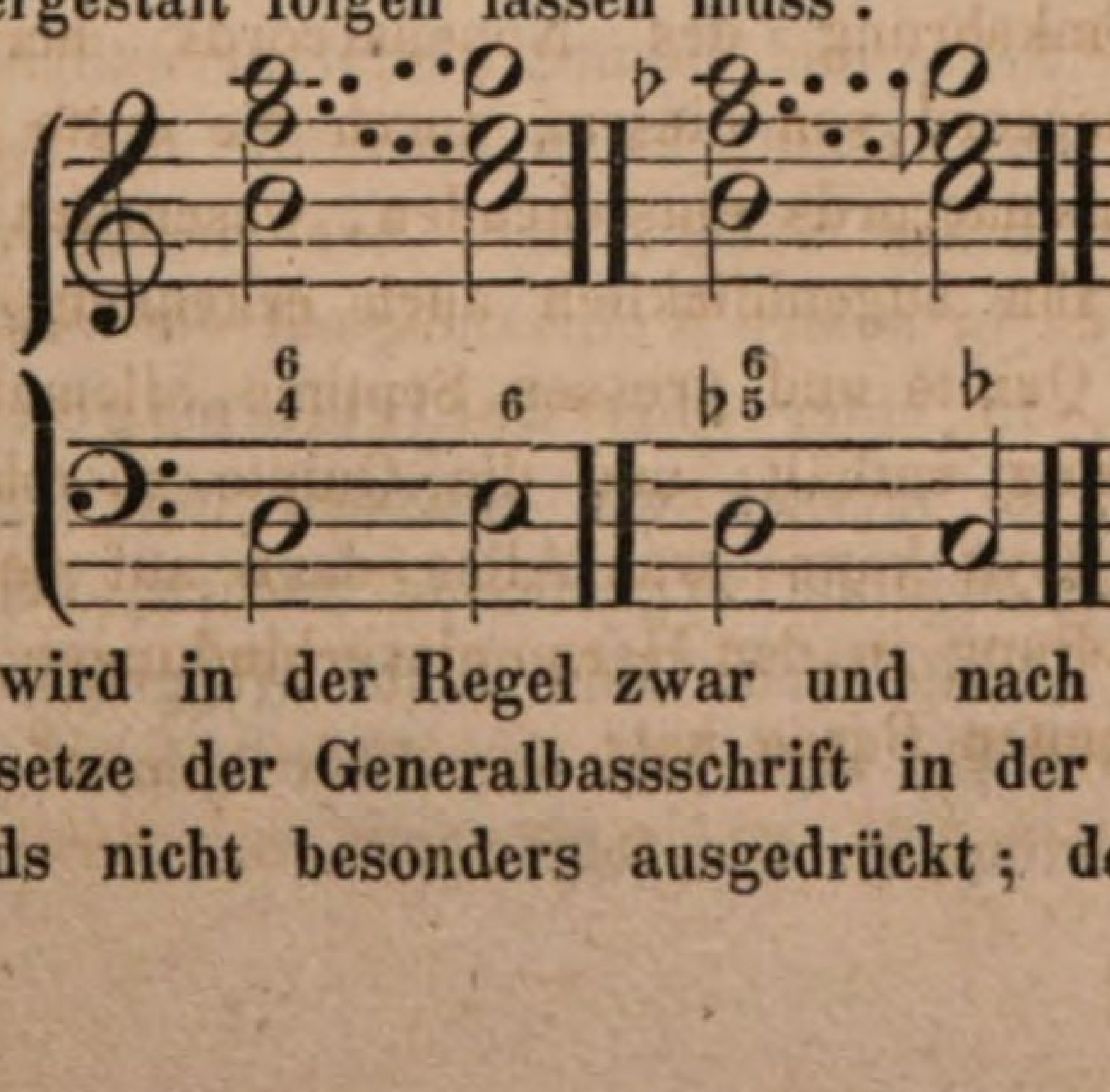
Die beste Wirkung bringt dieser Septimenaccord hervor in der Lage, in welcher die Septime in der Oberstimme enthalten ist. Dasjenige Intervall, welches ausser der None und Septime noch im ursprünglichen Nonenaccorde die Aufmerksamkeit des Generalbassspielers auf sich zog, nämlich die Terz, kann hier im Septimenaccorde, der ersten Umkehrung des Nonenaccords, hinsichtlich der Richtigkeit seiner Fortschreitung für denselben deshalb gar nicht in Betracht kommen, weil es im Basse liegt und der Septimenaccord nur dadurch entstand, dass es aus der Harmonie an die Stelle des Grundbasses in die Bassstimme gelegt wurde, für deren richtige Fortschreitung aber nicht der Generalbassspieler mehr, sondern der Componist zu sorgen hat.

Durch die zweite Umkehrung des Nonenaccords, bei welcher die Quinte aus der Harmonie in den Bass zu liegen kommt, bildet sich — ein Quintsextenaccord. Einen dem Namen nach gleichlautenden Accord erhielten wir bereits durch die erste Umkehrung des gewöhnlichen und blossen Septimenaccords (s. die vorhergehende zwölfte Vorlesung); indessen unterscheidet sich jener, aus der zweiten Umkehrung des Nonenaccords hervorgehende Quintsextenaccord von diesem, durch die erste Umkehrung eines Septimenaccords entstehenden, wesentlich dadurch— woran wir ihn augenblicklich auch erkennen —, dass er ausser der Quinte und grossen Septime allemal noch die kleine Terz enthält, und die Quinte sowohl rein als vermindert seyn kann, was Alles dann auf seine besondere Behandlung in den Harmonieverbindungen auch einen sehr bestimmten Bezug hat:

aus  wird  und aus 

wird 

Geht demnach dieser Quintsextenaccord aus einem grossen Nonenaccorde hervor, so ist seine Quinte rein, geht er aber aus einem kleinen Nonenaccorde hervor, so ist seine Quinte auch allemal vermindert; ob rein oder vermindert aber, immer ist die Quinte, als ursprüngliche None, Dissonanz und muss aufgelöst werden, so wie die Terz, als ursprüngliche Septime, und diese Auflösung geschieht, wie dort bei der None und Septime, dadurch, dass die Stimmen des Accords, in welchen Quinte und Terz enthalten sind, um eine Stufe hinabsteigen oder abwärts fortschreiten, so dass der Generalbassspieler also die Accorde dergestalt folgen lassen muss:



Die Terz wird in der Regel zwar und nach dem allgemeinen Gesetze der Generalbassschrift in der Bezifferung des Accords nicht besonders ausgedrückt; doch kommt

der Accord in einer Tonart vor, in welcher sie der Vorzeichnung gemäss eine grosse seyn würde, so wird sie auch in der Bezifferung bemerkt und durch das entsprechende Versetzungszeichen in eine kleine verwandelt, z. B.



Die Sexte in dem Accorde ist die ursprüngliche Terz in dem Nonenaccorde; daher gilt von ihr auch dasselbe, was ich dort schon über diese bemerkte, vor Allem nämlich, dass sie eine Stufe aufwärts fortschreitet. Falsch wäre demnach diese Fortschreitung des Accords:



richtig dagegen ist:



So sind Sexte und Quinte, als ursprüngliche Terz und None, auch die wesentlichsten Intervalle des Accords, und wollen wir diesen daher, der, wie meine verehrlichen Leser sehen, in seiner Vollständigkeit ein vierstimmiger Accord ist, in einer blos dreistimmigen Begleitung gebrauchen, so müssen wir zunächst blos die Terz als ursprüngliche Septime wegzulassen suchen, denn die ursprüngliche Quinte kann hier nicht weggelassen werden, weil sie im Basse enthalten ist. Wir spielen sonach den Accord dreistimmig, wie folgt:



Sollte aus irgend einem Grunde richtiger Harmonieverbindung die Terz durchaus nicht entbehrt werden können, so muss freilich die Sexte wegbleiben; alsdann aber ist dies meistens in der Bezifferung besonders ausgedrückt:



Selten, dass wir einen solchen Satz blos mit 5 bezeichnet finden.

Zweistimmig wird dieser Accord in der Begleitung eben so selten gefordert als der Nonenaccord selbst, und ist es der Fall, so sind für den Generalbassspieler wenigstens keine Schwierigkeiten vorhanden.

Mehr bieten sich diese wieder für denselben dar bei fünfstimmigem Spiel des Accords, in sofern nämlich fast kein Intervall in dem Accorde enthalten ist, das sich füglich und ohne Bedenken verdoppeln lässt, denn die Quinte ist ursprüngliche None, die Terz ursprüngliche Septime, und die Sexte ursprüngliche Terz, und wissen wir von den ersten beiden, dass sie als Dissonanzen niemals verdoppelt werden dürfen, so wissen wir von dem letzteren auch, wie nur in dem äussersten Nothfalle sie sich dazu hergiebt und mit Geschick eignet. Wir thun daher immer am gerathensten, wenn wir bei solcher Be-

gleitung dem Accorde geradezu die Octave seines Basstones zufügen, und somit gewissermassen die ursprüngliche Quinte im Nonenaccorde verdoppeln:

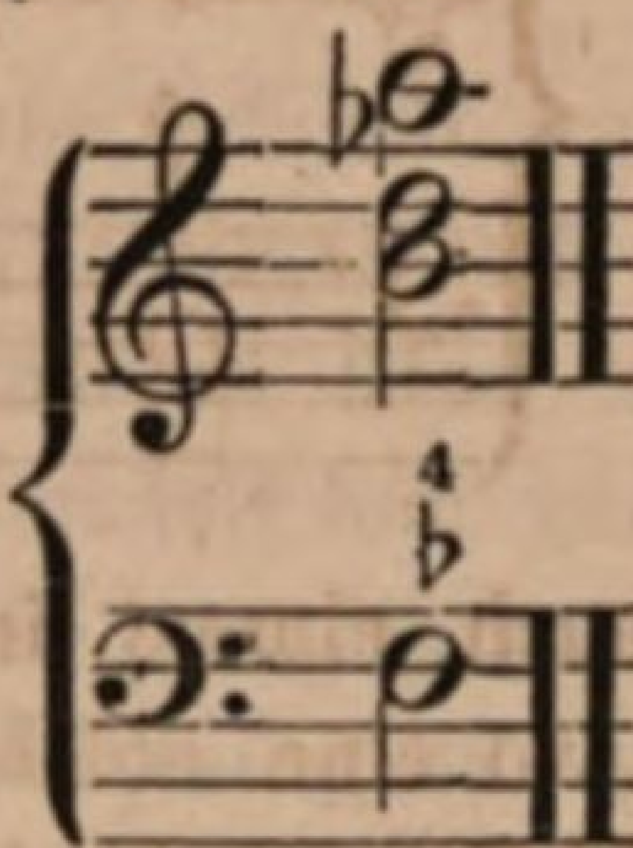


Schwerlich wird auch einmal in der ganzen Praxis der Fall vorkommen, wo eine solche Zufügung der Octav zu dem Accorde im fünfstimmigen Spiele nicht ohne Schwierigkeit geschehen könnte; sollte es aber seyn, sollte einmal ein solcher Satz vorkommen, nun so sind wir zur Verdoppelung der Terz gezwungen und wir spielen z. B.



Die **dritte** Umkehrung des Nonenaccords giebt, indem die Septime dabei aus dem Accorde in den Bass zu liegen kommt, einen sogenannten **Terzquartenaccord**, der sich durch die Ziffern $\frac{4}{3}$ in der Generalbassschrift ankündigt, zu welchen Intervallen wir, nach der allgemeinen Regel des Generalbassspiels, dann noch die Sexte zufügen, die übrigens bisweilen auch schon in der Bezifferung selbst sich ausdrückt $\left(\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}\right)$.

Aus  wird  und aus 

wird 

Entsteht der Accord also aus einem grossen Nonenaccorde, so ist die Terz auch gross, und entsteht er aus einem kleinen Nonenaccorde, so ist die Terz auch klein; die Quarte ist immer, als ursprüngliche grosse Terz in dem Nonenaccorde, übermässig, und die Sexte, als ursprüngliche Quinte in dem Nonenaccorde, gross. Ist ein Intervall nach Maassgabe der Vorzeichnung des Tonstücks nicht in dieser Grösse von selbst schon vorhanden, so ist es in der Bezifferung auch schon durch die gehörigen Versetzungszeichen in solcher angedeutet. Kommt z. B. in einem Tonstücke aus *D*-Dur in der Generalbassstimme über dem Tone *D* die Bezifferung dieser Umkehrung des Nonenaccordes vor, so muss nothwendig die 4 auch erhöht seyn, weil wir sonst die reine Quarte statt der übermässigen greifen würden:



Der Generalbassspieler für sich kann da niemals fehlen. Die Sexte wird, ausser es ist eine zufällige Erhöhung oder Erniedrigung damit verbunden, aus dem Grunde in der Regel nicht in die Bezifferung dieses Accords aufgenommen, weil sie in dem Stammaccorde, dem Nonenaccorde, Quinte, also ein Intervall des ursprünglichen Dreiklangs ist.

Indem der Accord dadurch sich bildete, dass wir aus dem Nonenaccorde die Septime in den Bass legten, ist nur eine Dissonanz noch in dem Accorde übrig, deren richtige Fortschreitung und Behandlung überhaupt die Aufmerksamkeit des Generalbassspielers insbesondere in Anspruch nimmt, die ursprüngliche None nämlich, jetzt Terz, denn für die gehörige Fortschreitung etc. der im Basse liegenden Septime hat bereits der Componist gesorgt. Jene Terz nun löst sich, wie die None, aus deren Umkehrung sie hervorging, allemal um eine Stufe abwärts auf. Auf den Terzquartsextenaccord über *F* z. B. muss der Sextenaccord immer in solcher Lage folgen, dass das *a* dort hier zu *g* hinabsteigt:



Ausser der Terz verlangt aber auch die Quarte noch eine besondere Beachtung. Als ursprüngliche grosse Terz im Nonenaccorde nämlich will sie allemal oder wo möglich doch eine Stufe aufwärts fortschreiten. Richtig ist daher der letzte Satz, wo das *C* als in zwei Stimmen zugleich erscheinend gedacht werden muss; falsch wäre aber folgende Spielart:



wo die Quarte um eine ganze Terz abwärts fortschritte.

Daraus geht zugleich hervor, dass Terz und Quarte die wesentlichsten Intervalle in diesem Terzquartenaccorde sind, und wenn wir denselben, der vollständig stets vier Stimmen enthält, in blos dreistimmiger Begleitung gebrauchen, so ist daher die Reihe des Ausschlusses zunächst an der, auch in der Bezifferung meist fehlenden, Sexte oder ursprünglichen Quinte:



Nur die äusserste Nothwendigkeit, für welche sich z. B. der Fall denken lässt, dass die gehörige Vorbereitung einer folgenden Dissonanz nicht anders als durch die Sexte in diesem Accorde bewirkt werden kann, darf den Generalbassspieler veranlassen, in dreistimmiger Begleitung die Quarte statt der Sexte auszulassen, also so zu spielen:



In dem Falle hat aber auch der Componist schon, wie dieses Beispiel zeigt, das Auslassen der Quarte und Beibehalten der Sexte in der Bezifferung angemerkt, wie er im zweistimmigen Spiele genau vorschreibt, welches Intervall der Generalbassspieler noch zu dem Basstone zu nehmen hat, Quarte oder Terz.

In fünfstimmiger Begleitung fügt man, je nach Erforderniss der sonstigen Harmonieverhältnisse, entweder dem Accorde noch die Octav seines Basstones zu, in welchem Falle dieselbe sich aber auch, als ursprüngliche Septime, gehörigermassen wieder aufzulösen hat, und wodurch freilich ungeachtet der Vollstimmigkeit kaum zu gestattende Octaven in der Fortschreitung entstehen, oder, und dies zwar am gewöhnlichsten und die wenigste Gefahr laufend, andere Fehler in der Harmonie zu begehen, verdoppelt die Sexte als ursprüngliche Quinte:



oder

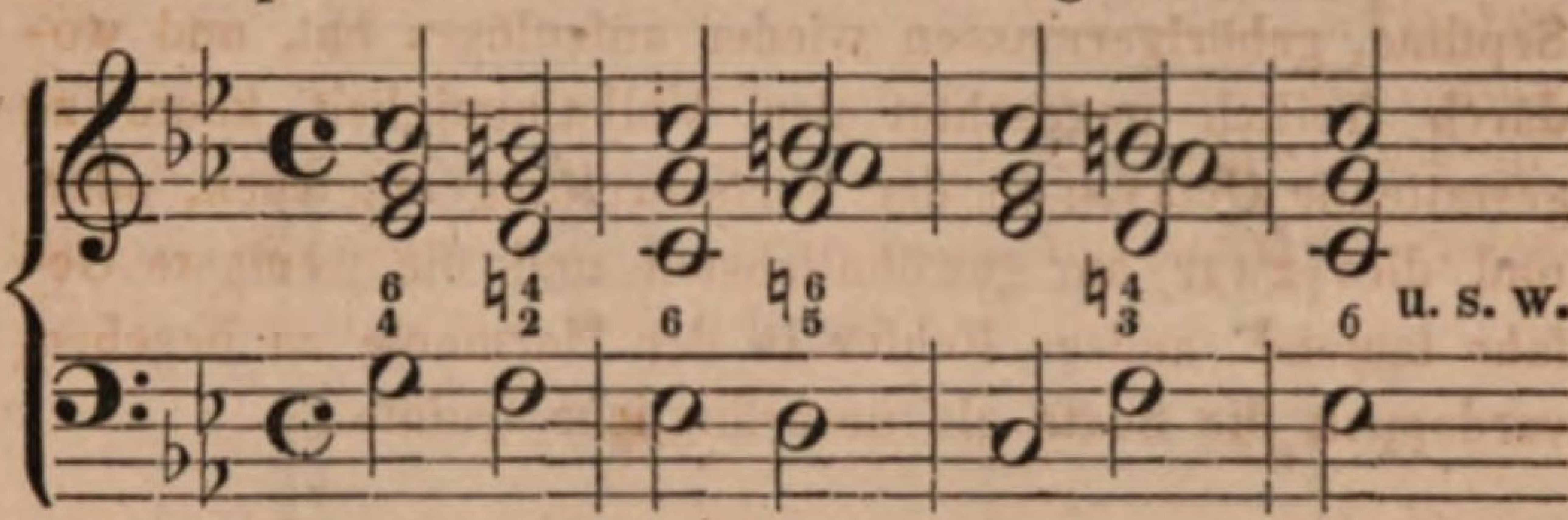


Auch die Verdoppelung der Quarte als ursprüngliche Terz kann hier oft von guter Wirkung seyn, als:



Am schönsten und wirkungsvollsten klingt dieser Terzquartenaccord immer und unter allen sonstigen Umständen, wenn die Terz in der Oberstimme enthalten ist.

Dass derjenige Terzquartenaccord, in welchem die Terze klein ist, eben sowohl hauptsächlich nur in Molltonarten gebraucht wird und vorkommt, als der verminderte Septimenaccord hier besonders seinen Platz hat, versteht sich aus dem Grunde schon von selbst, weil beide aus der Umkehrung eines kleinen Nonenaccords hervorgehen, der immer auf der fünften Stufe der Molltonleiter seinen Sitz hat. Haben wir z. B. eine Stimme aus *C*-Moll zu begleiten, so greifen wir die Accorde auch, wie ich sie hier beispielsweise nach der Bezifferung hersetze:



und greifen nicht etwa beim vierten Accorde die reine Quinte *a* statt *as*, und beim sechsten die grosse Terz *a* statt der kleinen *as*. Das geht aber auch schon aus dem allgemeinen Gesetze hervor, dass beim Generalbassspiele alle Intervalle, wenn nicht ausdrücklich eine Erhöhung oder Erniedrigung in der Bezifferung vorgeschrieben ist, aus der Leiter derjenigen Tonart, in welcher das Tonstück steht, kurz der Vorzeichnung gemäss gewählt werden.

Durch die vierte Umkehrung des Nonenaccords endlich, bei welcher die None selbst in den Bass zu liegen kommt, entsteht der sogenannte Secundenaccord, der nun, je nachdem die None in dem Stammaccorde gross oder klein war, entweder auch ein grosser oder ein übermässiger ist, und sich in der Bezifferung meist nur durch eine 2, und ist er übermässig durch 2+ andeutet. Selten dass noch eine 4 dazu gesetzt ist $\left(\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}\right)$, ausser es ist eine zufällige Erhöhung oder Erniedrigung damit ver-

bunden, in welchem Falle aber auch die Sexte (6) noch besonders in der Bezifferung ausgedrückt seyn muss und auch vorgeschrieben ist, denn wir greifen beim Spiele dieses Accordes zu der Secunde noch die Quarte und die Sexte von dem Grundtone, da

aus 

wird 

und aus



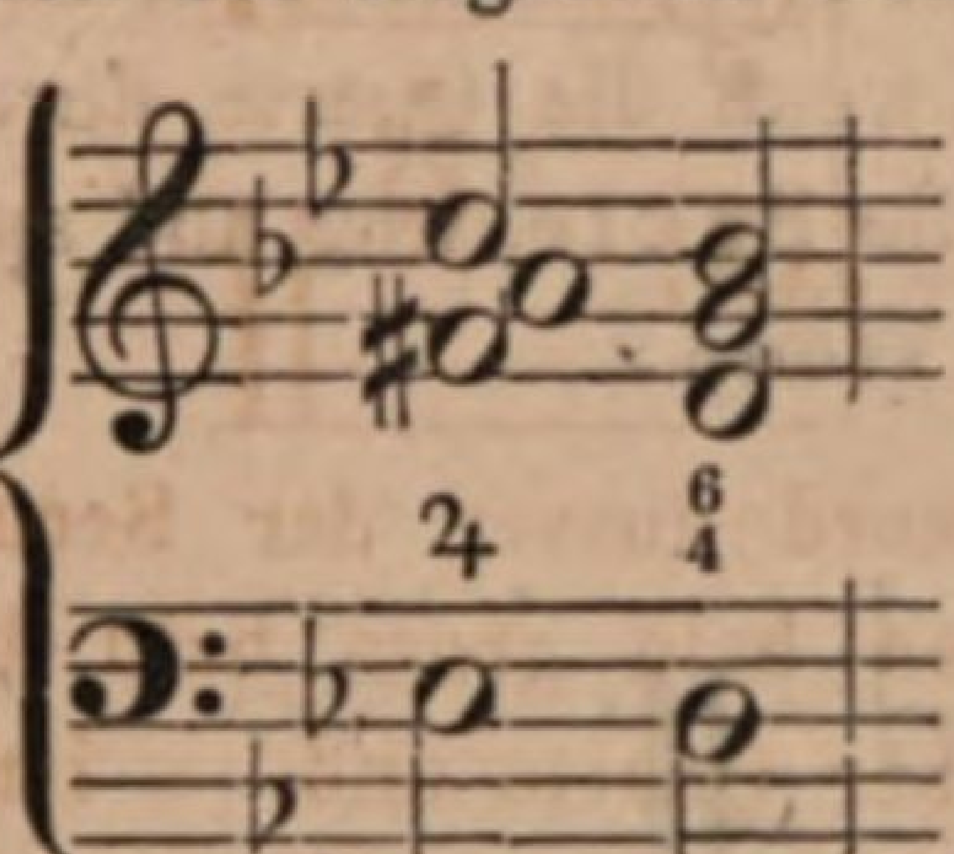
wird 

Demnach besteht denn der Accord ausser der Secunde, welche aus angegebenen Gründen bald gross bald übermässig seyn kann, noch aus reiner Quarte und — ist die Secunde gross, aus kleiner, und ist die Secunde übermässig — aus grosser Sexte, und unterscheidet sich dadurch wesentlich von jenem Secundenaccorde, der durch Umkehrung irgend eines Septimenaccords entsteht.

Die einzige Dissonanz in dem Accorde, welche von dem Generalbassspieler mit Sorgfalt und Aufmerksamkeit behandelt seyn will, ist die Sexte als ursprüngliche Septime, denn für die richtige Fortschreitung der None des Stammaccords hat jetzt, da die None im Basse enthalten ist, einzig der Componist zu sorgen. Doch ist auch für Behandlung jener Sexte Nichts weiter besonders zu merken, als was ich bereits bei ihrem Stammintervalle, der Septime etc. bemerkte: sie muss sich gehörigermassen auflösen, d. h. eine Stufe fallen, wie folgendes Beispiel sichtbar macht:



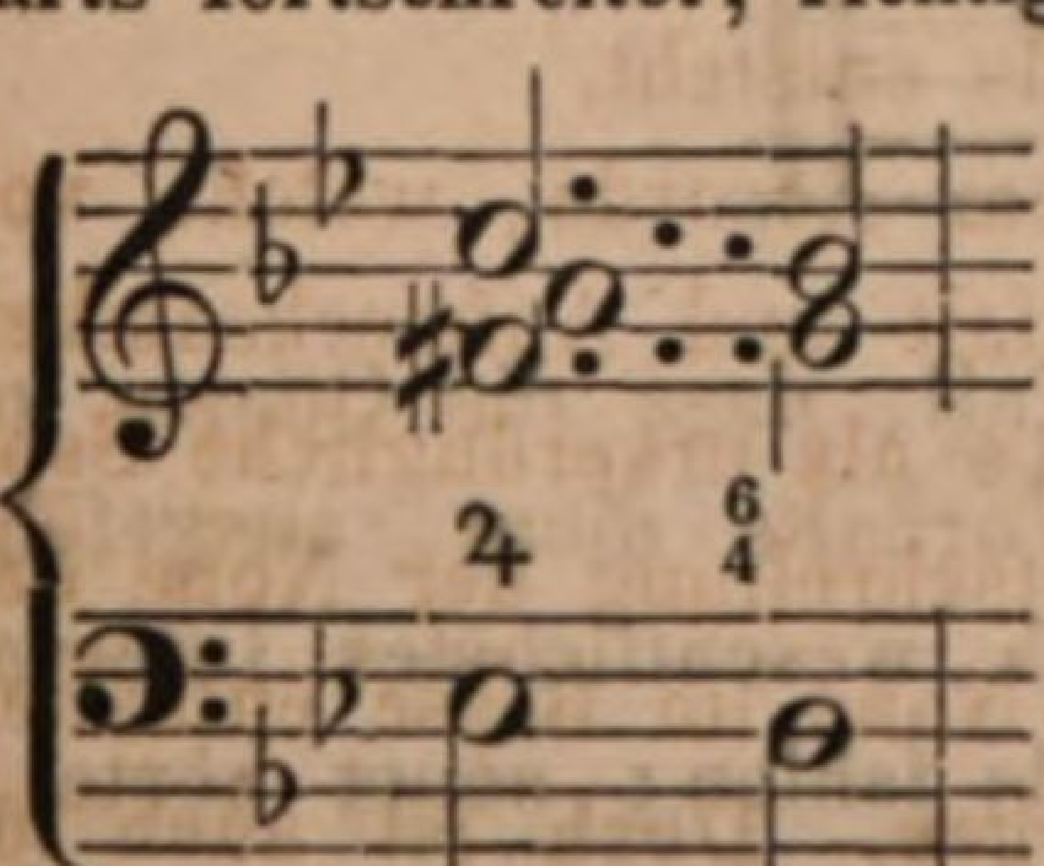
Eben so macht dieses Beispiel klar, dass die Secunde in dem Accorde immer oder wo möglich doch (welche Möglichkeit aber für den Generalbassspieler niemals schwer herbeizuführen ist) eine Stufe steigt, eben weil sie dasselbe Intervall ist, welches in dem Stamm-, dem Nonenaccorde selbst grosse Terz war, also der Leitton von der folgenden Tonica. Spielen wir



oder



so ist das beidemal falsch, weil beidemal die Secunde nicht, wie sie es soll, in ihrer Stimme eine Stufe aufwärts fortschreitet; richtig aber ist es, wenn wir spielen:



oder



denn die Quarte, um das letzte Beispiel noch besonders zu erläutern, kann als ursprüngliche Quinte in ihrer Fortschreitung sowohl fallen als steigen.

Bis dahin in seinem vollständigen Zustande angeschaut war der Accord vierstimmig: wollen wir in blos drei-

stimmiger Begleitung ihn benützen, so muss natürlich ein Intervall wegbleiben, und das ist zunächst und in der Regel die **Quarte** als ursprüngliche Quinte:



Muss, vielleicht weil sie zur Vorbereitung einer folgenden Dissonanz nöthig ist, oder aus irgend sonst einem wichtigen Grunde, die Quarte in dem Accorde bleiben, so lassen wir, doch auch nur dann, wenn die Quarte durchaus nicht entbehrt werden **kann**, die **Sexte** weg und spielen somit den Accord auf folgende Weise:



bei welcher ich zugleich den Fall, dass die Quarte zur Vorbereitung eines folgenden Vorhalts dient, ausgeführt habe. Die Secunde ist natürlich wesentlichstes Intervall in dem Accorde und darf niemals fehlen: sonst hörte ja der Accord ganz und gar auf, das zu seyn, was er ist, ein Secundenaccord.

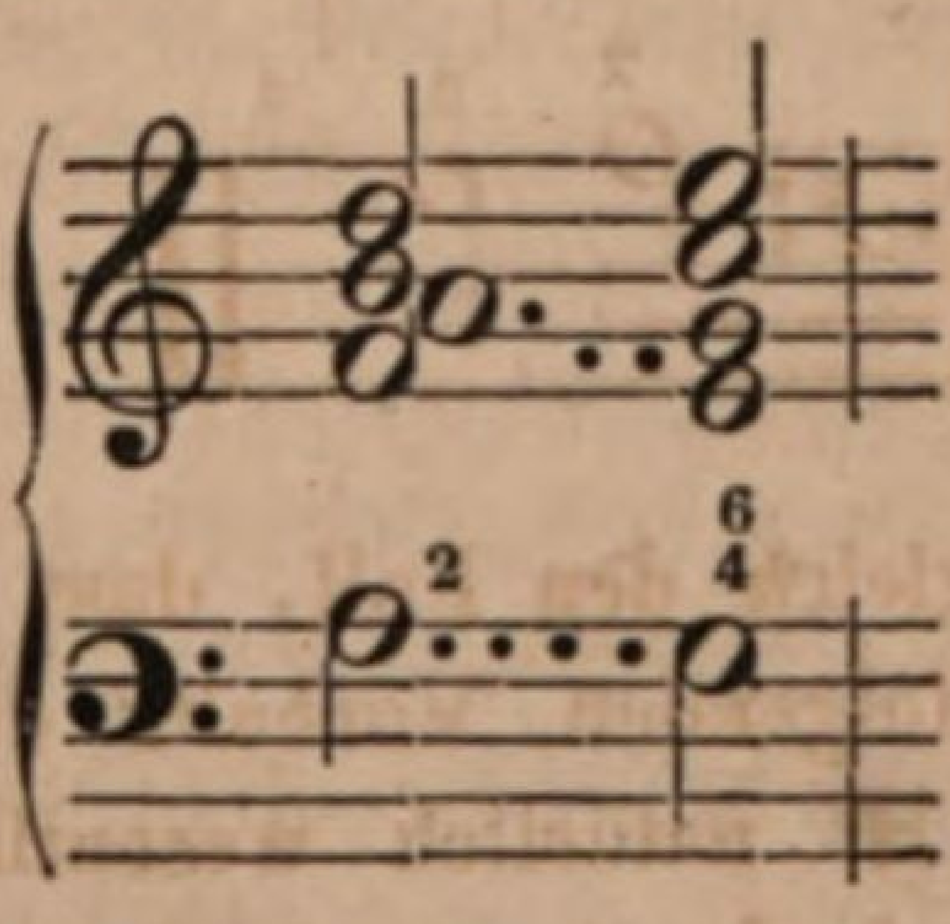
In **fünfstimmiger** Begleitung verdoppelt man am schicklichsten die Quarte als ursprüngliche Quinte, also als die vollkommenste Consonanz in dem Accorde:



und sollte dieses nicht, ohne dass andere Fehler in der Harmoniefolge entstehen, geschehen können, so lässt sich auch wohl die Secunde als ursprüngliche Terz verdoppeln:



aber dass man zu solchem Zwecke, um den Accord fünfstimmig zu machen, demselben vielleicht die Octav des Basses noch zufügt, also folgendermassen spielte:



ist schon aus dem Grunde niemals räthlich und zulässig, weil der im Bass enthaltene Ton gerade die grellste und härtete Dissonanz in diesem Accorde ist, die in ihrer Verdoppelung, wegen der unerlässlichen Auflösung, also auch offenbare Octaven in der Fortschreitung zu Wege bringen würde (wie die Punkte zwischen den Noten des

Beispiels beweisen), die niemals erlaubt seyn können, am allerwenigsten dem Generalbassspieler, der meist nur seine Begleitung nach den Regeln des strengsten, ernstesten Styls zu ordnen hat.

So viel wird genügen für unsern Zweck, der für die diesmalige Betrachtung lediglich darin bestand, auch über die Behandlung des kleinen wie grossen Nonenaccordes und ihrer verschiedenen Umkehrungen im Generalbassspiele uns zu unterrichten. Dass der wesentliche Unterschied, welcher zwischen den beiden Accorden an und für sich statt findet, auch unter denjenigen Accorden, welche aus ihren verschiedenen Umkehrungen hervorgehen, seine volle Geltung behält, ist ein eben so natürlicher Schluss, als wir es begreiflich finden und von selbst verstehen müssen, dass, wenn *a* gleich ist *b*, auch *b* gleich seyn muss *a*. Was daher den grossen Nonenaccord insbesondere characterisirt und Einfluss auf seine Behandlung hat, gehört auch seinen Umkehrungen als eine besondere Eigenthümlichkeit an, und eben so verhält es sich mit und bei dem kleinen Nonenaccorde. Ob das eine Intervall in demselben nun, vielleicht die None selbst, in den Umkehrungen das einemal Septime, das anderemal Quinte, das drittemal Terz u. s. w. heisst und ist, thut Nichts zur Sache: immer bleibt es derselbe Ton, nur sein Intervallenverhältniss ändert sich, weil der Bass sich ändert. Gehen wir daher sofort zu einem anderen Gegenstande, einem anderen Accorde in unserem weiten Reiche der Töne über und untersuchen dessen Eigenthümlichkeit in Beziehung auf das Generalbassspiel.

Dreizehnte Vorlesung.

Bezifferung und Spiel des sogenannten grossen oder eigentlich übermässigen Sextenaccords.

Von der Bezifferung und dem Spiele des sogenannten grossen, aber eigentlich übermässigen Sextenaccords, zu dem wir nunmehr in unserer Betrachtung fortschreiten, uns eine genaue Kenntniss zu verschaffen, scheint es mir unerlässlich fast, über Entstehen und Beschaffenheit dieses in vieler Beziehung so wunderbaren und eigenthümlichen Accords selbst uns zuvor noch zu unterrichten. Kennen wir diesen, den Accord an und für sich, hinsichtlich seiner mancherlei Theile, inneren wie äusseren Natur, so kann uns dann seine Behandlung im Generalbassspiele auch durchaus nicht schwer werden.

Hinsichtlich seines Entstehens zunächst, weiss ich recht wohl, sind die Herren Theoretiker verschiedener Meinung; ich leite ihn, und wie ich glaube auch mit dem meisten Rechte und jedenfalls mit der meisten Sicherheit, von der zweiten Umkehrung des gewöhnlichen Dominant- oder sogenannten Hauptseptimenaccords, also dem Terzquarten- oder vollständig Terzquartsextenaccorde mit kleiner Terz, reiner Quarte und grosser Sexte her, indem ich annehme, dass der eigentliche Bass dieses Accordes um eine Stufe erniedrigt wurde, wodurch dann die Terz zu einer grossen, die Quarte zu einer übermässigen und ebenfalls auch die Sexte sich zu einer übermässigen umgestaltet, welches in der That die ursprünglichen Intervalle des Accordes sind. Der Hauptseptimenaccord über *A* z. B. ist folgender:



durch seine zweite Umkehrung, bei welcher die Quinte in den Bass zu liegen kommt, entsteht folgender Terzquartsextenaccord:



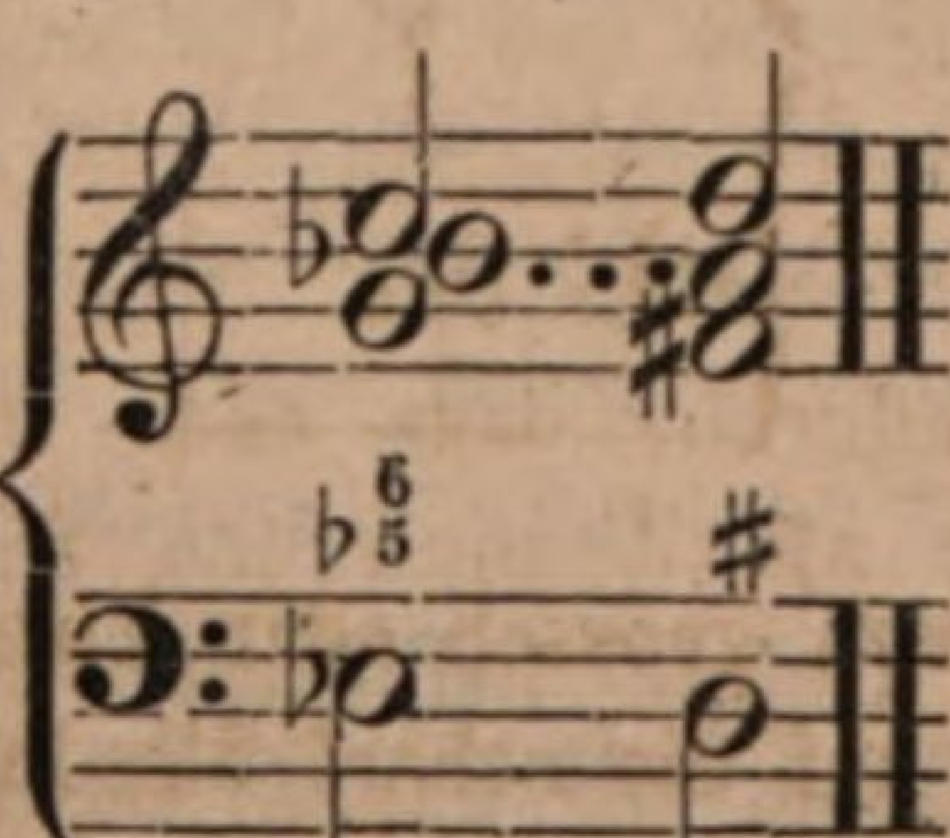
Erniedrigen wir nun diese im Basse enthaltene Quinte um einen halben Ton, so wird die Terz gross, die Quarte und Sexte übermässig —



und wir haben einen grossen oder übermässigen Sextenaccord, bis auf die scharf dissonirende Quarte, die wir weglassen, und dafür die reine Quinte des jetzigen Basses erhalten:



Nunmehr ist der Accord nicht allein vollständig, sondern auch vollkommen richtig. Wir erkennen den Accord also in der Generalbassschrift an den Ziffern $\frac{6}{5}$, von welchen die Quinte aber rein und die Sexte übermässig seyn muss, und sind sie dieses nicht schon in Folge der Vorzeichnung, wie es selten der Fall ist, so haben die Ziffern noch die gehörigen Versetzungszeichen neben sich, so dass sie in der Regel $\frac{\not 6}{5}$, oder auch blos $\not 6$ lauten, wenn die Quinte nämlich nicht gegriffen werden soll, was aus nachgehends folgenden Gründen sehr häufig geschehen kann. Der Bass dieses Accords fällt nämlich allemal um eine halbe Stufe (z. B. jenes *Es* muss nothwendig nach *D* absteigen) und ist nun der Accord über dem folgenden Basstone ein blosser Dreiklang, so entsteht jedesmal auch eine Quintenfolge, die vermieden werden muss, was dann auf verschiedene Art geschehen kann, wie ich schon in meiner siebenten Vorlesung bei Gelegenheit der allgemeinen Accordenlehre bemerkte:



Die gewöhnlichste Art dieser Vermeidung ist, dass man die Quinte aus dem übermässigen Sextenaccorde ganz weglässt; dann ist sie aber auch nicht in der Bezifferung

enthalten, und da wir beim Generalbassspiel zu der Bezifferung dieses Accords nur noch die unbezifferte grosse Terz greifen, so ist der Accord alsdann auch nur dreistimmig, und soll er vierstimmig seyn, so müssen wir die Terz oder die Sexte, am liebsten aber die Terz verdoppeln:



An eine bestimmte Fortschreitung ist hauptsächlich nur die Sexte gebunden, die als übermässiges Intervall, wie auch aus den Beispielen erhellt, jedesmal eine Stufe über sich tritt.

Schreibt indess die Generalbassschrift ausdrücklich auch das Spiel der Quinte in dem Accorde vor, und ist der folgende Accord ein Dreiklang, so ist es freilich eigentlich blos Sache des Generalbassspielers, die nothwendig entstehende falsche Quintenfolge auf eine andere Weise zu vermeiden; doch kommen die meisten Componisten auch hierin dem Spieler zu Hülfe, indem sie deutlich in der Bezifferung die Art und Weise zugleich andeuten, in welcher diese weitere Vermeidung solcher fehlerhaften Folgen vorgenommen werden soll. Einmal kann dies nämlich geschehen dadurch, dass auch im folgenden Dreiklange die Quinte als dissonirende Sexte und zwar als Vorhalt von der Quinte beibehalten wird, in welchem Falle sehr häufig auch der ganze Accord noch über dem folgenden Basse als Vor- und Aufhalt liegen bleibt, und dann ist ein solcher Vor- und Aufhalt ausdrücklich auch in der Bezifferung angezeigt, z. B.

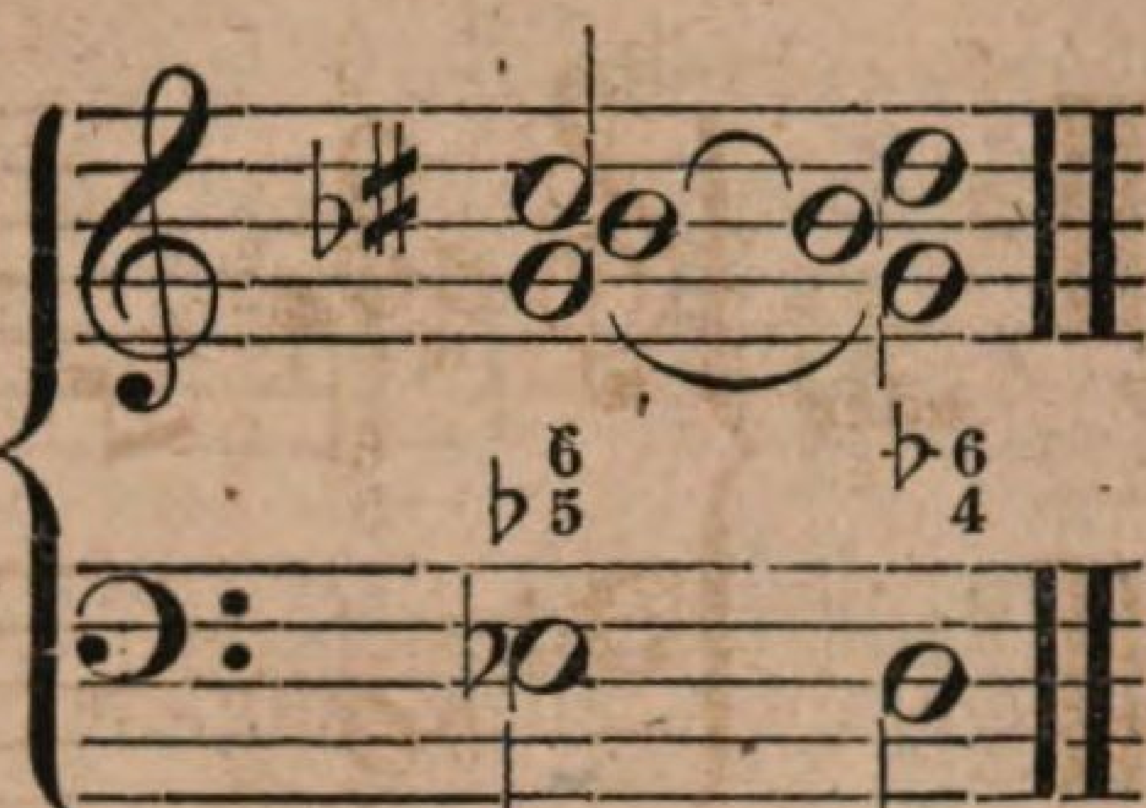


oder geschieht es dadurch, dass man im Sextenaccorde selbst noch die Quinte wieder aufgiebt, sie dann erst zur Quarte und endlich diese zur Terz hinabsteigen lässt, die hierauf meist noch als vorhaltende Quarte im folgenden Accorde beibehalten wird:

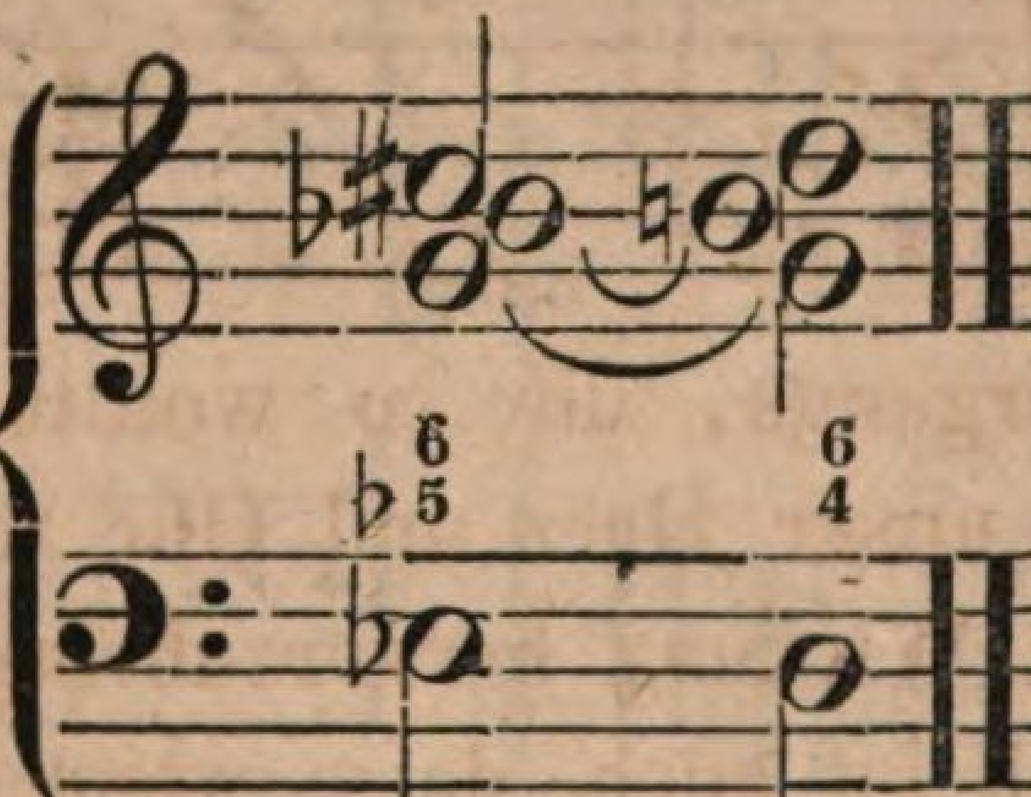


und auch in diesem Falle deutet die Bezifferung schon genugsam an, wie der Generalbassspieler seine Begleitung zu ordnen hat. Doch ist für diesen noch besonders wichtig die Fortschreitung der einzelnen Intervalle des Accordes, sobald dieser nämlich nicht blos mit der Sexte, sondern auch mit der Quinte auftritt. Die Sexte, sagte ich in der Beziehung vorhin schon, will als übermässiges Intervall jedesmal eine Stufe steigen; die Quinte fällt in der Regel eine Stufe, aber sie kann unter Umständen auch steigen und liegen bleiben, und ebenso die Terz; der Bass fällt allemal eine halbe Stufe. Bleiben Quinte und Terz liegen über dem folgenden Basse, was allemal in der Bezifferung angedeutet wird, so entsteht ein Quartsextenaccord über demselben

statt eines Dreiklangs, und es kann dann begreiflich niemals auch eine falsche Quintenfolge entstehen, da im zweiten Accorde keine Quinte vorhanden ist:



Auch kann die Quinte in diesem Falle wohl nur um einen kleinen halben Ton aufwärts fortgehen, so dass ihre Note nur um einen halben Ton erhöht erscheint:



Und dieses ist gewöhnlich der Fall, wenn der Accord gebraucht wird zu einer Modulation in eine Durtonart, denn am häufigsten kommt er vor in einer Mollharmonie, wenn solche fortschreiten will zu einer Durtonart und zwar zu der Durtonart über der Dominante der Tonica jener Molltonart, denn es giebt in der That kein wirksameres Mittel in unserer ganzen Harmonie, diesen Schritt schneller und energischer, bestimmter zu vollbringen als durch diesen übermässigen Sextenaccord. Angenommen z. B. die Harmonie befindet sich in *D*-Moll, und sie soll förmlich übergehen in die Tonart *A*-Dur, was die Dominantentonart von *D*-Moll ist, so gehören auf dem gewöhnlichen Wege wenigstens drei bis vier Verbindungsaccorde dazu; aber mittelst des übermässigen oder sogenannten grossen Sextenaccords ge-

langen wir ohne jedes andere und weitere Hülfsmittel und auf die sicherste und bestimmteste Weise augenblicklich dahin:



eine Art des Uebergangs, die so wohlthätig und ergreifend zugleich auf unser Herz und Ohr wirkt, wie keine andere dergleichen Wirkung hervorzubringen vermag.

Bemerkenswerth ist auch, dass, wenn dieser Sextenaccord mit der reinen Quinte auftritt, er gleichsam als die zweite Umkehrung des kleinen Nonenaccords mit verminderter Quinte über der Dominante erscheint. *D* soll z. B. die Dominante einer Tonart seyn, so ist der kleine Nonenaccord, früheren Betrachtungen zu Folge, über demselben kein anderer Accord als dieser:



Vermindern wir nun die reine Quinte *a* hier in *as*, und

kehren den Accord dergestalt um, dass diese Quinte in den Bass zu liegen kommt, so haben wir keinen anderen Accord als jenen der übermässigen Sexte mit reiner Quinte:



denn der erste Grundbass *D* darf nicht in die Harmonie treten, weil sonst None und Octav (jetzt eigentlich Quinte und Quarte) zugleich in derselben erscheinen würden, was nach der Natur der Dissonanzen bekanntlich niemals geschehen darf.

Was endlich die Stimmenzahl des übermässigen oder auch sogenannten grossen Sextenaccordes betrifft, so bemerkte ich zu Anfang dieser Vorlesung schon, dass ursprünglich der Accord vierstimmig ist, indem er ausser der Terz und Sexte noch die Quarte enthält; allein indem diese Quarte, ihrer gar zu scharfen Dissonanz wegen, jedesmal weggelassen werden muss, so ist der Accord eigentlich nur dreistimmig:

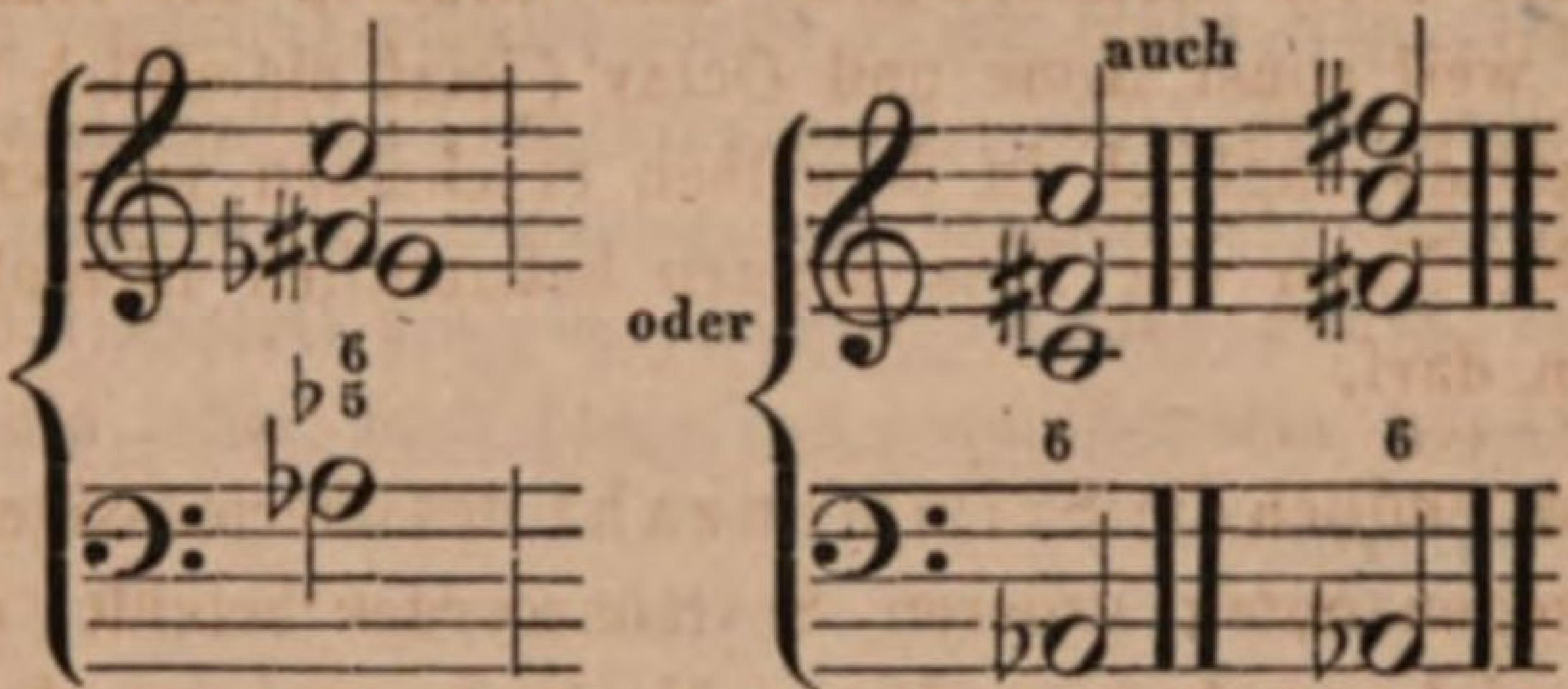


und in solchem Falle ist er denn auch einfach nur mit einer 6 oder 6̸ beziffert. Bei blos zweistimmigem Gebrauche muss natürlich die Terz weggelassen und die Sexte allein zu dem Basse gespielt werden, denn diese,

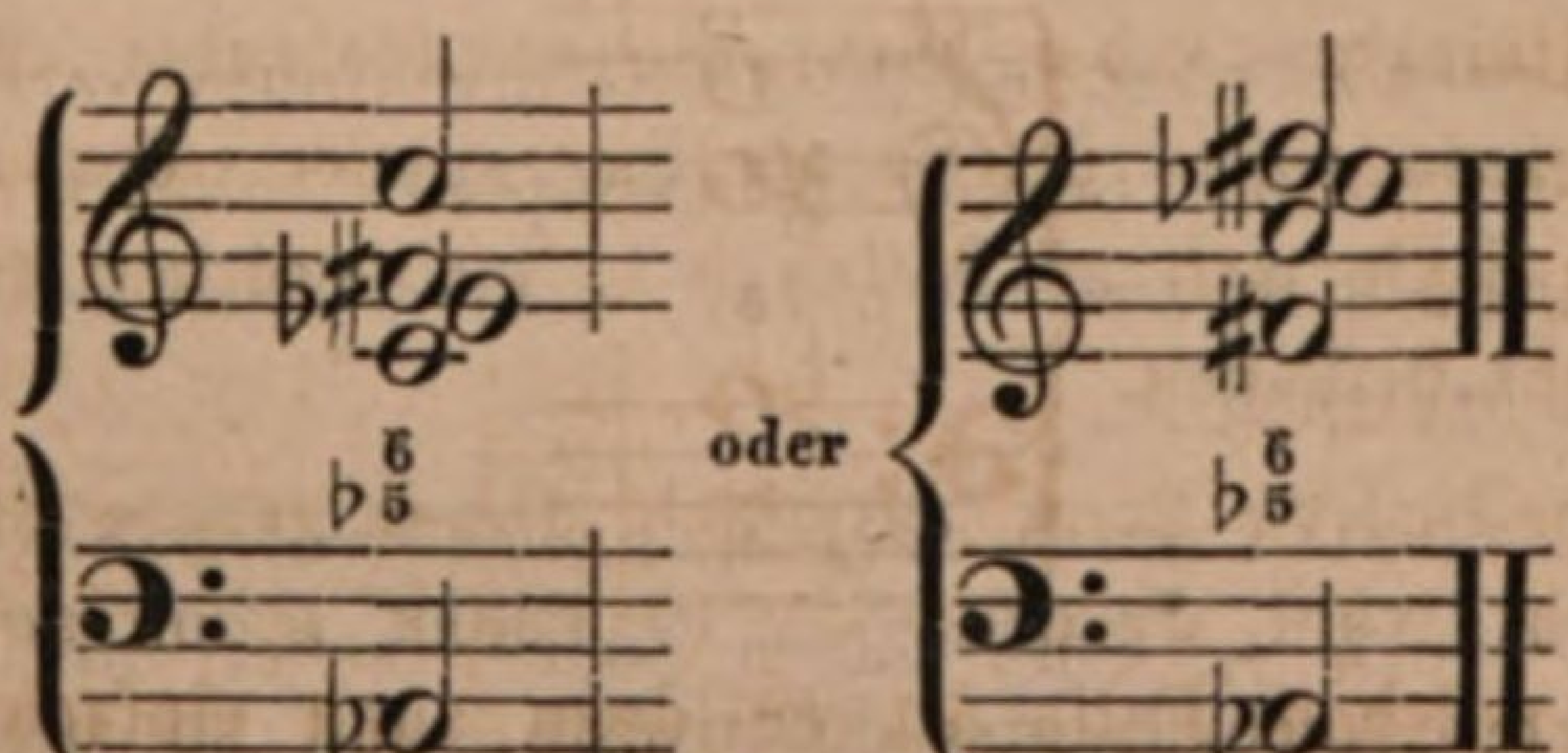
die Sexte, kann und darf als wesentlichstes Intervall des Accordes nie fehlen:



Im vierstimmigen Spiele fügt man der Terz und Sexte entweder die reine Quinte zu, über deren Behandlungsweise dann oben schon das Weitere bemerkt wurde, oder verdoppelt man nach Umständen entweder die Terz oder die Sexte, am liebsten die Terz als Consonanz:



In fünfstimmiger Begleitung kann die Quinte nicht wohl fehlen, und dann verdoppelt man, zur Erreichung der fünften Stimme, gewöhnlich noch die Terz, selten und nur in nothgedrungenen Fällen, wo durch jene Verdoppelung ein zu grosser Melodiensprung oder eine falsche Harmoniefolge geschehen würde, als Octavenfolgen, die Sexte:



Eine Verdoppelung des Basses, also Zufügung der Octav zu Terz, Quinte und Sexte im fünfstimmigen Spiele geschieht auch wohl:



und sie scheint auf den ersten Blick sogar noch zweckmässiger als die Verdoppelung der Sexte, allein dann entstehen, wie aus den Punkten in diesem Beispiele zu ersehen ist, gar leicht nicht allein falsche Quinten-, sondern selbst auch falsche Octavenfolgen, mit welchen letzteren freilich es manche Componisten in diesem Falle nicht so geuau nehmen wollen, da die Octave hier nur Verstärkung einer Stimme sey, und man findet oft Sätze wie z. B. diesen:



wo die Quinten-, aber nicht die Octavenfolge vermieden ist; indessen sollte der Generalbassspieler, der stets im strengen Style sich zu halten hat, sich solcher Freiheiten nicht wohl bedienen.

Umgekehrt kann natürlich dieser grosse Sextenaccord nicht wohl werden, da er selbst schon aus einem umgekehrten Accorde gebildet wurde, und so bleibt mir für meinen Zweck hier Nichts mehr zuzufügen übrig, als der wohlgemeinte Rath und Wunsch, dass der Generalbassspieler in Behandlung dieses Accordes, der einer der

schönsten, doch auch hinsichtlich der Fortschreitung gefährlichsten im ganzen Harmonienreiche ist, recht vorsichtig seyn möchte.

Vierzehnte Vorlesung.

Bezifferung und Spiel des sogenannten Undecimenaccords.

Von dem Wesen, der inneren wie äusseren Natur, den Bestandtheilen und der Bezifferung des Undecimenaccords an und für sich sprach ich übersichtlich schon in meiner neunten Vorlesung, wo ich alle die Accorde aufzählte, die als selbstständig in unserem harmonisch-musikalischen Gebäude vorkommen und vorkommen können; es kann daher hier, im speciellen Theile meines Unterrichts, vornehmlich nur meine Aufgabe seyn, die Behandlung desselben von Seiten des Generalbassspielers auch hinsichtlich seiner Fortschreitung und in Beziehung auf die Verbindungen, in welche er zu treten im Stande ist, zu zeigen. Doch kann die Lösung dieser Aufgabe auch nicht wohl geschehen, ohne auf jene Erklärung des Wesens des Accordes selbst noch einmal zurückzukommen und in speciellster Auffassung zwar.

Der Undecimenaccord besteht aus reiner Quinte, grosser Septime, grosser None und der Undecime seines Basses, also z. B.



Nun ist die Undecime aber nichts Anderes als eine dop-

pelte *Quarte*, und wir bezeichnen sie daher in der Generalbassschrift auch nur in demjenigen Falle durch eine **11**, wo sie mit der einfachen Quarte verwechselt werden könnte, sonst durchweg durch 4, und die ursprüngliche und vollständige Bezifferung des Accordes ist demnach $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$ oder (aber seltener) $\begin{smallmatrix}11\\9\\7\end{smallmatrix}$, denn die Quinte wird bekanntlich als vollkommene Consonanz nicht in der Generalbassschrift ausgedrückt.

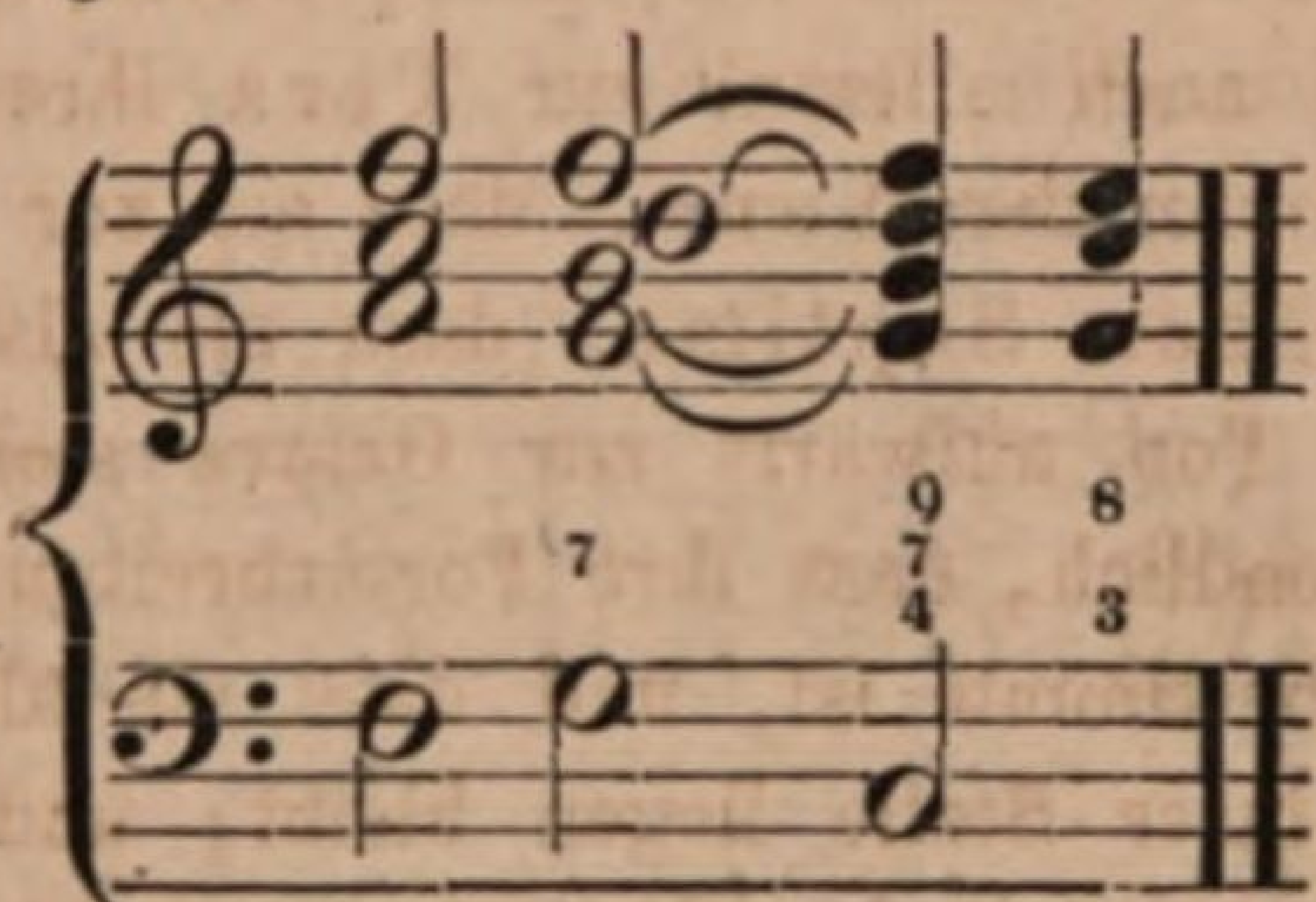
Haben wir dies erkannt, und zu dem, dass der Undecimenaccord ein durchweg dissonirender Accord ist, so fällt es auch durchaus nicht schwer, über die *Fortschreitung* des Accordes ins Klare zu kommen, denn von der *Quarte* wissen wir, dass, wo sie als Dissonanz erscheint, sie auch allemal zur *Terz* ihres Grundtones fortschreitet; von der *None*, dass sie zur Octave fällt; von der *grossen Septime*, dass sie als Leitton um einen halben Ton aufwärts zur Octave steigt, und von der *Quinte* endlich, dass ihre Fortschreitung als Consonanz eine unbestimmte ist, und dass sie als solche gewöhnlich an ihrer Stelle liegen bleibt; und so gestaltet sich denn das Spiel des Undecimenaccords hinsichtlich seiner Fortschreitung auch allemal in folgender Weise:



denn verlangen jene seine Intervalle auf jene angeführte Weise fortgeführt zu werden, so muss unverhinderlich auch stets der Dreiklang seines eigenen Basstones und zwar in bezeichneter Lage auf ihn folgen, weil

anders den dissonirenden Intervallen nicht die gehörige Auflösung würde. Dies ist ein sehr wichtiger Punkt für den Generalbassspieler, aber so klar auch, dass nur einige Aufmerksamkeit vor allem und jedem Fehler darin sichert.

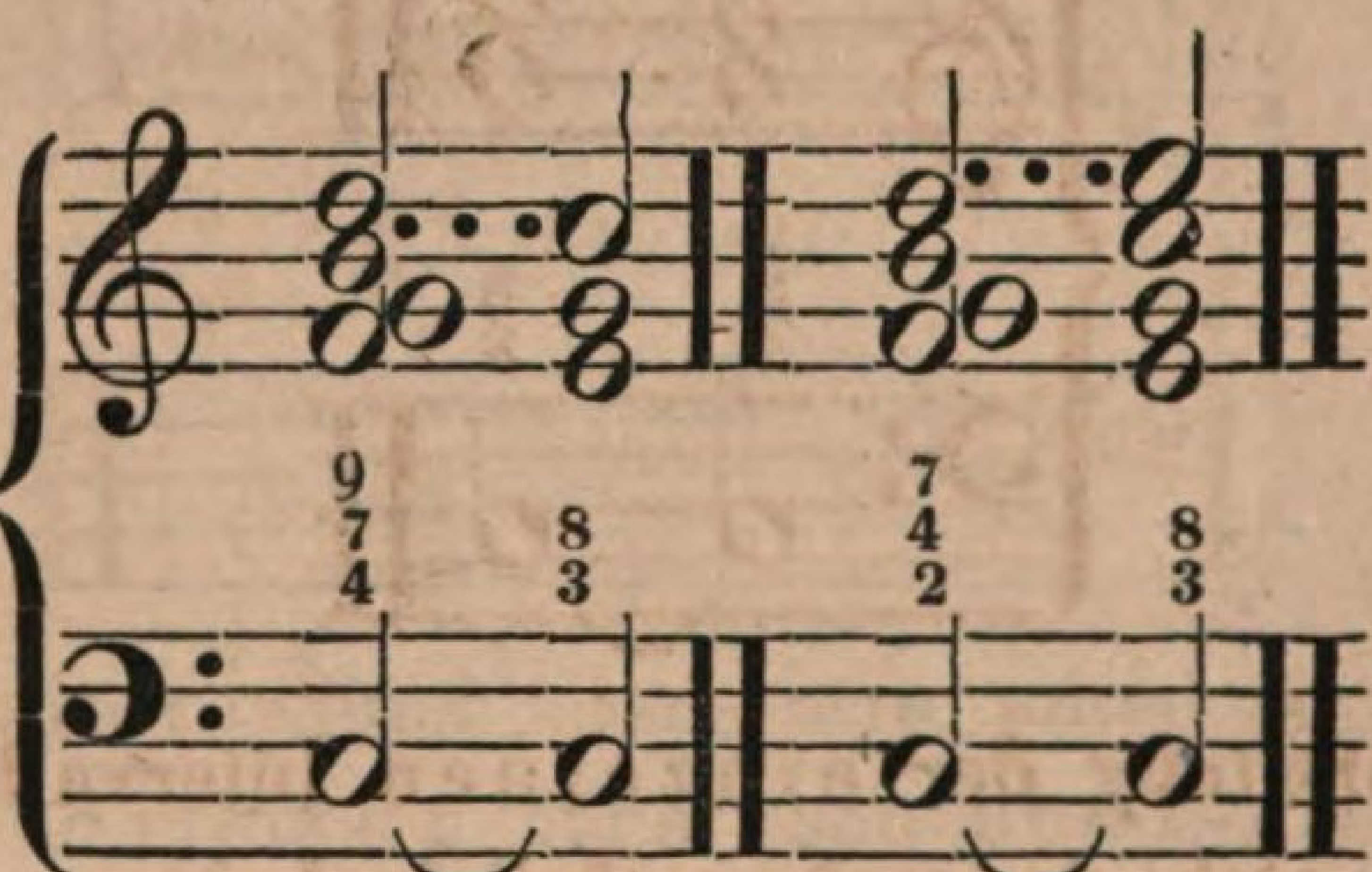
Daraus geht zugleich hervor, vornehmlich wenn wir den Undecimenaccord mit seinem folgenden Dreiklange genau vergleichen, dass er selbst eigentlich nur entsteht, indem der Dominantseptimenaccord dieses Dreiklangs schon mit der Tonica statt mit der Dominante im Grundbasse begleitet wird, und dass er somit streng genommen nichts Anderes ist, als ein durch den Dominantseptimenaccord vorbereiteter vollständiger dissonirender Vorhalt von dem Tonicadreiklange:



als welcher er denn auch sehr häufig vorkommt. Indessen kann der Accord doch auch unvorbereitet, frei, eintreten, und dann entsteht die Frage, warum er in solchem Falle nicht lieber als ein Secundquartenaccord, als dessen Töne seine Intervalle doch zu betrachten sind, bezeichnet und angenommen wird? — Abermals ein sehr wichtiger Punkt, den der Generalbassspieler bei dem Accorde der Undecime wohl zu beobachten hat, und bei dem ich daher auch noch etwas länger verweile.

Die Namen und Bezeichnungen der Intervalle beschränken wir nämlich der leichteren Uebersicht wegen gewöhnlich blos auf den Umfang einer Octav, oder auf die Zahleinheiten (von 1 bis 9), und sobald ein grösseres Inter-

vall vorkommt, nennen wir es doppelt, dreifach etc.; allein das Prädicat doppelt können die Secunde und Quarte auch in anderer Weise noch führen, indem sie in zwei verschiedenen Gestalten in der Harmonie vorzukommen vermögen, einmal als Secunde und Quarte und dann auch als None und Undecime. Als None muss das Intervall der Secunde betrachtet werden, wenn es sich abwärts zur Octave auflöst, und als wirkliche Secunde, wenn es aufwärts zur Terz fortschreitet; und daher kommt es nun, dass der Undecimenaccord vollständig sich in zwei verschiedenen Bezifferungen in der Generalbassschrift ankündigen kann, einmal so $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$, und dann auch so $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$, im ersteren Falle soll das Intervall der None zur Octav absteigen, im zweiten aber als Secunde zur Terz aufwärts fortschreiten:



Ja bei sechsstimmiger Begleitung kann ein und dasselbe Intervall sogar in beiderlei Weise vorkommen, je nachdem es nämlich einmal auf- und das anderemal abwärts fortschreitet:



In solcher Vollstimmigkeit, wo also der Accord eigentlich fünf- und sogar sechsstimmig erscheint, kommt übrigens der Undecimenaccord selten vor; häufiger wird er im vierstimmigen Satze gebraucht, und dann bleibt in der Regel die Quinte als vollkommenste Consonanz weg, und die Bezifferung ändert sich in solchem Falle nicht, da jene nicht in derselben enthalten ist. Doch können auch Fälle eintreten, wo, vielleicht um der Vorbereitung eines folgenden dissonirenden Vorhaltes willen, im vierstimmigen Spiele die None oder Secunde wegbleiben muss, und dann muss diese Abweichung von der Regel auch schon in der Bezifferung ausgedrückt seyn, und zwar dadurch, dass die Quinte in dieselbe aufgenommen und dafür die None weggelassen wurde:



Die Fortschreitung der einzelnen Intervalle oder Stimmen ändert sich dadurch natürlich keineswegs, sondern bleibt immer dieselbe: spielen wir den Accord in welcher Lage auch oder mit welchen Intervallen, die Undecime oder Quarte muss um eine Stufe absteigen; die None eine Stufe fallen oder als Secunde eine Stufe steigen, die Septime eine Stufe steigen, und die Quinte bleibt liegen. Bleibt die Septime im vierstimmigen Spiele aus dem Accorde weg, was übrigens nur selten vorkommt und auch nur dann geschehen darf, wenn None (oder Secunde) und Quinte schlechterdings nicht entbehrt werden können, so ist die Bezifferung $\frac{9}{4}$, und die Fortschreitung z. B.



oder ist sie $^{4}_{2}$ und dann die Fortschreitung beispielsweise:



In blos dreistimmiger Begleitung werden gewöhnlich, und am schicklichsten auch, None (oder Secunde) und Quinte aus dem Accorde weggelassen und blos Septime und Undecime als die wesentlichsten Intervalle darin beibehalten, da erstere als der Leitton der folgenden Tonica erscheint:



Ist indessen das eine oder andere dieser beiden Intervalle, entweder die None oder Quinte, vielleicht zur Vorbereitung eines folgenden dissonirenden Vorhaltes oder zur Vermeidung einer durch den vorhergehenden Accord möglichen falschen Harmonienfolge, als da sind Queerstände, Quinten- und Octavenparallelen etc., in dem Accorde durchaus nothwendig, so bleibt die Septime dafür hinweg, was

zu beurtheilen dem Generalbassspieler für sich auch gar keine Schwierigkeit macht, da eine solche Ausscheidung schon vom Componisten in der Bezifferung angedeutet wird, denn soll in solchem Falle die None (oder Secunde) statt der Septime gegriffen werden, so ist die Bezifferung $\substack{9\\4}$ $\left(\text{oder } \substack{4\\2}\right)$, und soll man die Quinte statt der Septime greifen, so steht $\substack{5\\4}$ oder $\substack{11\\5}$, und letztere Bezifferung unter solchen Umständen gewöhnlich zwar, weil bei der Bezifferung $\substack{5\\4}$ der Accord leicht mit dem vorhaltenden Quartquintenaccorde, von welchem in einer der kommenden Vorlesungen weiter die Rede seyn wird, verwechselt werden könnte. Alsdann muss aber auch der folgende auflösende Dreiklang, statt mit 3, mit 10 beziffert seyn, und ist meistens auch so beziffert, weil die 11 (Undecime) sich nur auflösen kann in die 10 (Decime):



Zweistimmig lässt sich der Undecimenaccord nicht gebrauchen, da er alsdann nur aus Bass und Undecime bestände, und diese in solchem Falle ganz und gar ihren Charakter verlieren muss, indem ihre unterschiedlichen Merkmale von der gewöhnlichen vorhaltenden Quarte fehlen, die etwa in der Zusammenstellung mit jenen übrigen Intervallen des Accords enthalten sind.

Auch Umkehrungen lassen sich mit dem Undecimenaccorde nicht wohl vornehmen, da er selbst schon ein (von dem Hauptseptimenaccorde) abgeleiteter Accord ist. Hier muss ich, zur Vollständigkeit meines Unterrichts und um möglichen Missdeutungen und Missverständnissen

vorzubeugen, jedoch bemerken, dass manche andere Tonlehrer in der Erklärung des Undecimenaccords einen ganz anderen Weg einschlagen, als ich oben that, der übrigens am Ende auf ein und dasselbe Ziel hinausläuft als dieser der meinige, ob aber mit mehr oder weniger praktischem Nutzen und auf eine mehr oder weniger direkte Weise, mag der verehrliche Leser selbst entscheiden, wenn ich sofort die Hauptpunkte aus jener abweichenden Lehrmethode in dieser Hinsicht hier mittheile. Der Undecimenaccord — heisst es da — entsteht durch das Hinzufügen einer Quinte und der dazwischen liegenden Terz unter dem Septimenaccorde. Das wäre denn dieser sechsstimmige Accord:



Jedoch — heisst es gleich weiter — der zu geschärften Dissonanzen wegen ist er so vollständig gar nicht brauchbar, und — da kommt endlich denn die ganze weitläuftige Discussion auf jenen meinen ersten Accord zurück und hat sie keinen Grund, jene Terz auch noch in den Accord aufzunehmen, dann aber Ursache genug, sie als völlig unbrauchbar wieder daraus zu entfernen, so sehe ich nicht ein, warum sie überhaupt zur Vollständigkeit gezählt wird.

Ebenso will die Theorie auch Versetzungen oder Umkehrungen des Undecimenaccords bisweilen zulassen, und sie macht auf diese Weise daraus einen Quartquintseptimen-, einen Terzquartseptimen-, Quintsextnonen- und noch mancherlei andere Accorde, aber was sind zuletzt alle diese harmonischen Zusammenstellungen? —

allerdings Accorde, welche einem umgekehrten Undecimenaccorde ähnlich sehen, aber genau genommen doch nur durch Vorhalte entstehen, die eben deshalb aber auch nur in diejenige Kathegorie gehören, welche der Vorhalt überhaupt in der Harmonie um sich bildet, und noch keineswegs in die Kathegorie der selbstständigen, oder solcher Accorde, die zu jeder Zeit frei eintreten können.

Es mag dies nur als eine beiläufige Bemerkung gelten, da den Generalbassspieler insbesondere ein solcher Streit, ob der Undecimenaccord sich förmlich umkehren lässt oder nicht, und ob die durch seine Umkehrung scheinbar entstehenden Accorde in der That von ihm selbst oder von einem anderen harmonischen Umstande hergeleitet werden müssen, in sofern wenig oder gar nicht interessirt, als ein Einfluss auf die Art des Spiels des Undecimenaccords in generalbassmässiger Begleitung von daher gar nicht zu erwarten steht, weil die Sache, wenn auch über ihren Entstehungspunkt eine verschiedene Ansicht herrscht, an und für sich doch immer dieselbe bleibt.

Fünfzehnte Vorlesung.

Bezifferung und Spiel des sogenannten Terzdecimenaccords.

Aehnlich, ja ziemlich gleich wie mit dem Undecimenaccorde verhält es sich mit dem sogenannten Terzdecimenaccorde, der als der letzte unter den selbstständigen Accorden unserer Betrachtung jetzt entgegentritt. Sowie nämlich der Undecimenaccord entstand durch Begleitung des Dominantseptimenaccords mit der Tonica im Basse, so entsteht der Terzdecimenaccord durch Be-

gleitung des Dominantnonenaccords mit der Tonica im Basse. *G* z. B. ist die Dominante von der Tonica *C*; der Nonenaccord über *G* ist *- h - d - f - a*; begleiten wir nun diesen Accord statt mit *G* mit der Tonica *C* —



statt



so haben wir den Terzdecimenaccord, der demnach besteht aus g r o s s e r S e p t i m e, N o n e, U n d e c i m e (eigentlich Quarte) und T e r z d e c i m e, welche eine doppelte Sexte ist, und auch in der Generalbassschrift bezeichnet wird durch $\begin{smallmatrix}7\\6\\4\end{smallmatrix}$, da die jetzige None als ursprüngliche Quinte keine Bezifferung erhält. Das Intervall der Sexte wird Terzdecime genannt, um es hauptsächlich von derjenigen Sexte zu unterscheiden, die in vielen anderen Accorden, nur nicht in diesem mit der grossen Septime zugleich, vorkommen kann, und dann auch um damit zugleich im Namen des Accords schon auszusprechen, dass hier nicht etwa ein durch eine Umkehrung eines anderen selbstständigen Accords entstandener Sextenaccord, sondern ein Accord gemeint ist, der entstand, indem man den Grundbass um eine Quinte tiefer rückte.

Auch nicht blos hinsichtlich seiner Entstehung, seiner Intervalle und Bezifferung, sondern auch hinsichtlich seiner Fortschreitung, welche für den Generalbassspieler fast das Wichtigste ist, hat dieser Terzdecimenaccord gar grosse Aehnlichkeit mit dem in letzter Vorlesung betrachteten Undecimenaccorde, denn wie dieser führt er gleichfalls zu dem Dreiklange seines Grundtones, wobei die Terzdecime oder Sexte jedesmal eine Stufe f ä l l t, eben so die Undecime oder Quarte, die grosse Septime

aber als Leitton eine Stufe steigt, und die None steigen und fallen kann, in welch' ersterem Falle sie aber nicht als eigentliche None, sondern als Secunde angesehen und behandelt werden muss. Das Alles ist uns schon aus vorhergehender Lection bekannt. Demnach greifen wir denn im Generalbassspiele bei der Bezifferung $\begin{smallmatrix}7\\6\\4\end{smallmatrix}$ die grosse Septime, None, Undecime (oder Quarte) und Terzdecime (oder Sexte) zu dem Basstone (ob dabei das eine oder andere Intervall in der Bezifferung erhöht oder erniedrigt erscheint, darauf kommt Nichts an, und hängt von der Vorzeichnung ab), und je nach der Lage dieser Intervalle muss die des darauf folgenden Accords auch immer diese seyn:



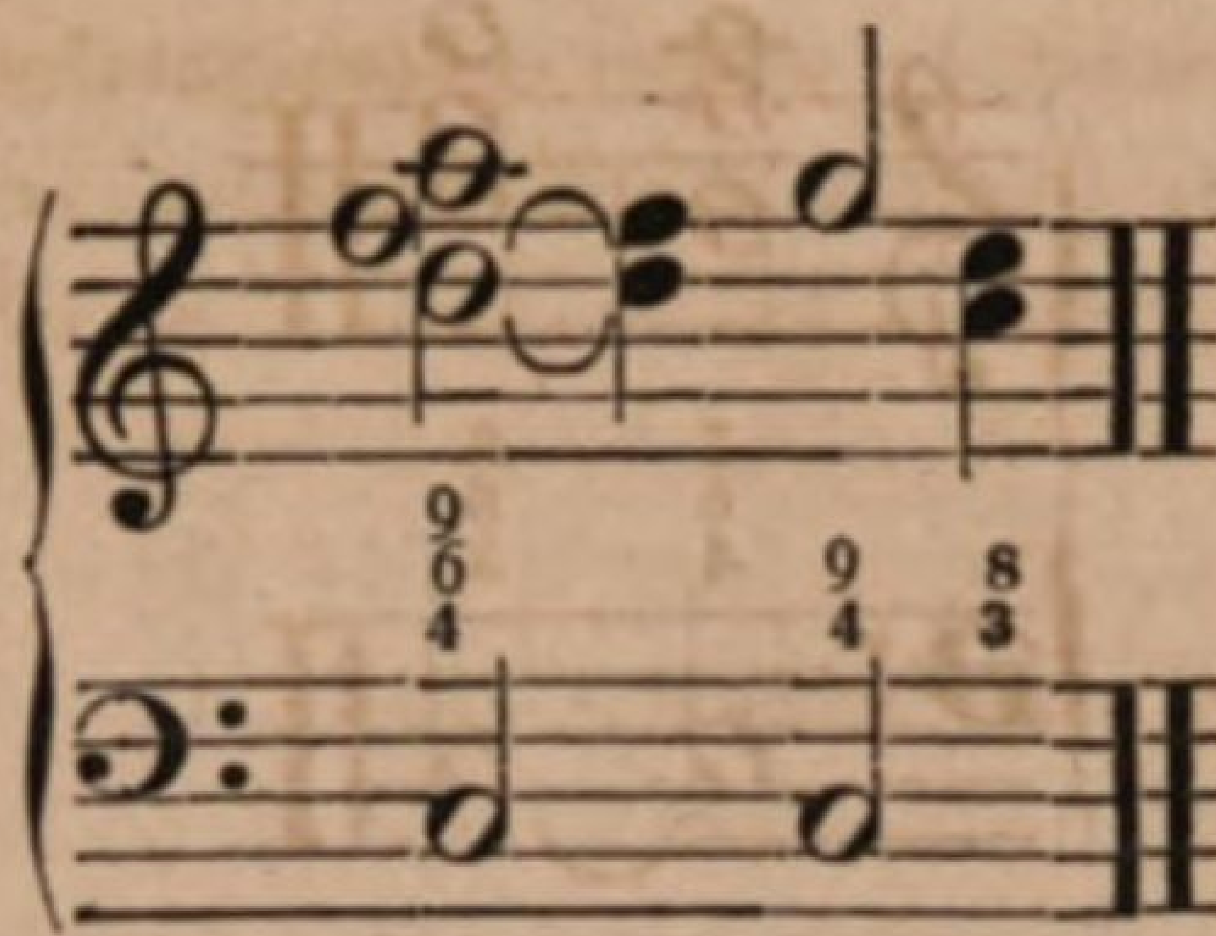
In diesem Beispiele ist das Intervall der None eigentlich Secunde. Und daraus folgt alsdann, dass der Terzdecimenaccord ursprünglich und vollständig ein fünfstimmiger Accord ist, und dass, soll er in blos vierstimmiger Begleitung gebraucht werden, ein Ton daraus hinwegbleiben muss, welcher kein anderer seyn wird als die None, da diese ursprünglich, d. h. als der Accord noch seinen eigentlichen Grundbass (die Dominante) hatte, Quinte, also eine vollkommene Consonanz war. Die Bezifferung bleibt in dem Falle immer dieselbe, weil die None, um dieser ihrer Eigenschaft als ursprüngliche Quinte willen, gar nicht darin aufgenommen worden war:



Kann die None, aus irgend welchem Grunde nun, vielleicht um des richtigen Uebergangs der einzelnen Stimmen in den folgenden Dreiklang willen, oder um einen folgenden dissonirenden Vorhalt gehörig vorzubereiten, nicht wohl ausgelassen werden, so trifft dieses Schicksal die Undecime oder Quarte, was der Generalbassspieler dann aber sogleich auch aus der Bezifferung erkennt, indem alsdann die 4 darin fehlt:



Doch ist ein solcher Fall, wo die None beibehalten werden muss, nur sehr selten, und grosse Septime wie Terzdecime können, als die wesentlichsten Intervalle des Accords, da erstere der Leitton ist, nicht wohl entbehrt werden. Kommt es übrigens einmal vor, dass der Leitton, die grosse Septime, im vierstimmigen Satze wegbleiben und dafür None und Undecime beibehalten werden sollen, so ist dies ebenfalls dadurch aus der Bezifferung erkenntlich, dass alsdann die None in dieselbe statt der Septime aufgenommen wird, als:



Bei blos dreistimmiger Begleitung fallen in der Regel None und Undecime aus dem Accorde weg, weshalb dann auch die 4 in der Bezifferung fehlt:



Dass in diesem Spiele die None (oder Secunde) oder die Undecime statt der Septime gegriffen werden sollte, trifft sich selten, wo es geschieht, ist es ausdrücklich auch in der Bezifferung angemerkt, z. B.



oder



Zweistimmig lässt sich der Terzdecimenaccord eben so wenig gebrauchen als der Undecimenaccord, und wenn er sechsstimmig gebraucht werden soll, so schickt sich am meisten zum verdoppeln die None, so wie dieselbe sich als urspünglich vollkommenste Consonanz am meisten eignete zum Auswerfen bei einer Minderstimmigkeit. Bei solcher Verdoppelung der None jedoch muss sie um der

richtigen Fortschreitung willen einmal nothwendig erscheinen als Secunde, die zur Terz aufsteigt, z. B.



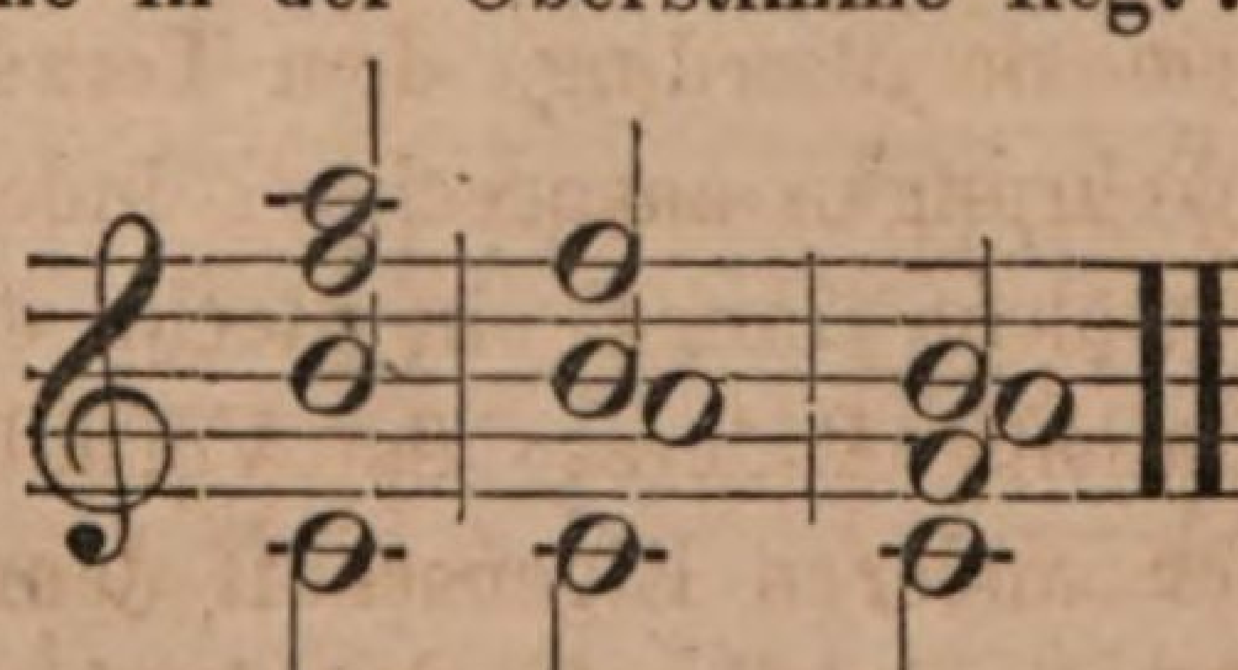
Oft ist in diesem Falle auch die None und Secunde in die Bezifferung aufgenommen, wobei alsdann, bei nur einiger Aufmerksamkeit, der Generalbassspieler niemals zu irren im Stande ist.

Ferner ist der Terzdecimenaccord, worin er ebenfalls mit dem Undecimenaccorde zusammentrifft, nicht zu förmlichen Umkehrungen geeignet, aus welchen neue abgeleitete Accorde hervorgehen, denn ist er, wie der Undecimenaccord, nicht selbst auch schon ein umgekehrter, so ist er doch ein abgeleiteter Accord, indem er von dem Grundaccorde der None abstammt, dem ein anderer als sein eigenthümlicher Bass gegeben wurde. Diesem Grundsatze wollen nun zwar einige andere Theoristen nicht beistimmen, indem sie allerdings dem Terzdecimenaccorde Fähigkeit zu Umkehrungen zusprechen; indess alle diejenigen Accorde, welche ihnen ein Recht dazu zu geben scheinen, sind nichts Anderes als Vorhaltsaccorde und können in keiner anderen Eigenschaft denn als Vorhalte vorkommen, gehören daher aber auch nur in die Reihe dieser durch Vor- und Aufhalte entstehenden Accorde, und lassen sich nicht etwa auch als bestimmte Umkehrungen des Terzdecimenaccords ansehen, weil sie sonst auch die Eigenschaft müssten theilen dürfen, dass sie frei, unvorbereitet eintreten, was niemals doch der Fall ist, da sie jederzeit, gleich allen dissonirenden Vorhalten, und

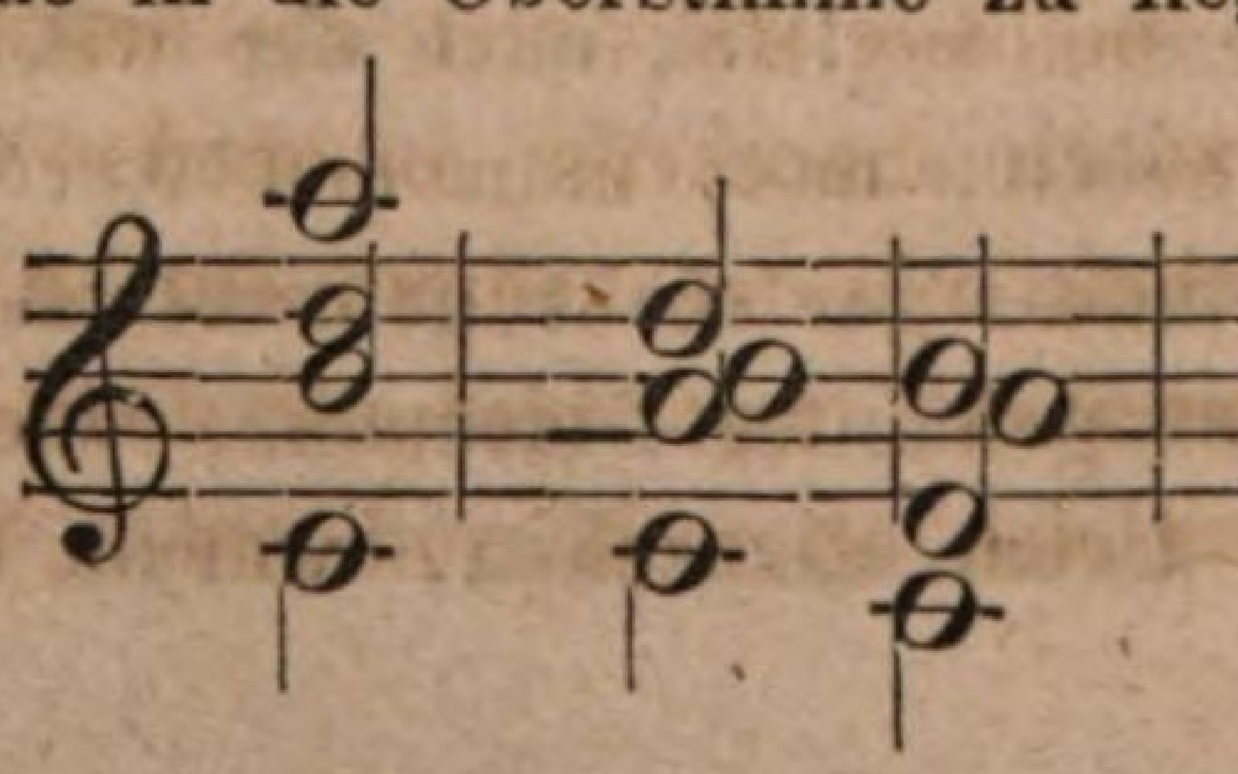
namentlich im strengen Style, in welchem der Generalbassspieler sonst alle seine Thätigkeit entwickelt, nur nach wohlgeordneter Vorbereitung in der Harmonie eines Tonstücks Platz nehmen. Verschiedene *Versetzungen* und Aenderungen in der *Lage* seiner Intervalle lassen sich jedoch mit dem Terzdecimenaccorde eben sowohl als mit jedem anderen Accorde vornehmen, und zwar, je nachdem er voll- oder minderstimmig gebraucht wird, in einer grösseren oder geringeren Anzahl. Ist der Accord vollstimmig, so kann er in *vier* verschiedenen Lagen erscheinen und gebraucht werden, weil bald die Septime, bald die None, bald die Undecime oder Quarte und bald die Terzdecime oder Sexte in die Oberstimme zu liegen kommen kann:



Ist er blos *vierstimmig*, so kann er in *drei* verschiedenen Lagen oder Versetzungen vorkommen, nämlich, wenn die None fehlt, je nachdem die Septime, Undecime oder Terzdecime in der Oberstimme liegt:



und wenn die Undecime fehlt, je nachdem die Septime, None oder Terzdecime in die Oberstimme zu liegen kommt:



Ist der Accord endlich blos dreistimmig, so lässt er sich in blos zwei verschiedenen Lagen gebrauchen, entweder mit der Septime (oder None oder Undecime) oder mit der Terzdecime in der Oberstimme:



Es wird nicht nöthig seyn, dass ich hier auch Beispiele für die Fälle anführe, wo die Septime bei solcher Minderstimmigkeit aus dem Accorde ausgestossen, und dafür entweder die None oder die Undecime beibehalten wird.

Dagegen darf ich wohl noch zu bemerken nicht unterlassen, dass, wie den Undecimenaccord, auch den Terzdecimenaccord endlich mehrere Tonlehrer dem Anscheine nach auf eine von der obigen ganz verschiedene und bedeutend abweichende Art erklären, indem sie unter Anderem sagen, der Terzdecimenaccord entstehe durch das Hinzufügen einer Septime, Quinte und Terz unter den Septimenaccord, so dass sie also diesen siebenstimmigen Accord ursprünglich dafür haben:



Aus welchem Grunde eine solche Zufügung geschieht oder zu welchem Zwecke, wird aber nicht dazu gesetzt, und wenn es statt dessen sogleich nach der willkührlichen Erklärung wieder heisst, dass man den Accord in solcher Vollstimmigkeit indess gar nicht gebrauchen und Terz und Quinte, wegen zu gehäufter Dissonanz, wieder auswerfen müsse, so ist kaum abzusehen, warum dieselben dem

Accorde erst vor seiner praktischen Einführung zugefügt wurden, und warum nicht lieber die Theorie da beginnt, wo sie sich auf die Praxis anwenden lässt? — So hat diese Erklärung vor der meinigen, welche ich oben niederlegte, wohl Nichts weiter voraus als Weitläuftigkeit und Willkührlichkeit, und trifft da wieder mit derselben zusammen, wo es auf eigentliche praktische Anwendung der Lehre ankommt.

Sechszehnte Vorlesung.

Von den Accorden mit Vor- und Aufhaltungen,

und zwar

I. Mit einfachen Auf- und Vorhalten.

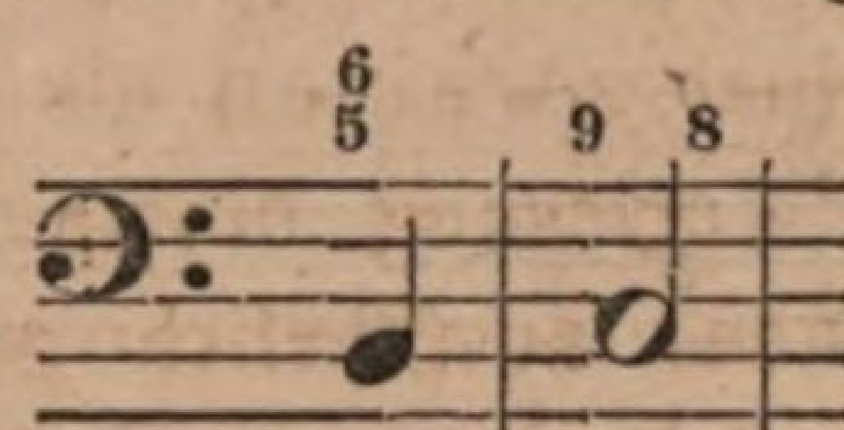
Bis dahin waren es nur lauter selbstständige Accorde, deren Wesen und Bedeutung wir wenigstens in so weit untersuchten, als diese zu kennen und zu verstehen für den Generalbassspieler nothwendig ist, d. h. Accorde, die entstehen durch bestimmte Zusammenfügung mehrerer Intervalle über einem Grundbasse oder überhaupt Basse, und die, sobald sie ihre Gestalt und Form verändern, augenblicklich auch zu einer anderen Harmonie über einem anderen Basse übergehen; nun giebt es aber auch noch eine Reihe anderer Accorde, die nicht als solche selbstständige sich betrachten lassen, sondern die vielmehr entstehen, indem das eine oder andere Intervall in ihnen, auch mehrere Intervalle zugleich, durch Zutritt eines anderen, nicht zu dieser Harmonie eigentlich gehörenden Tones auf- oder vorgehalten wird, dergestalt jedoch, dass die aufzuhaltenden Intervalle auch über ein und demselben Grundbasse oder überhaupt Basstone noch an der Stelle der auf- oder vorhaltenden Töne zu Gehör kommen; und in sofern dieselben nicht minder häufig in

einem harmonischen Satze angewendet werden als jene früher betrachteten selbstständigen Accorde, geben sie auch einen besonderen Gegenstand der allgemeinen Generalbasslehre ab, zu dessen Ergründung wir sofort übergehen.

Was Vor- und Aufhalte, oder sogenannte zufällige Dissonanzen, welches Wort gleichbedeutend mit jenem ist, sind, worauf sie beruhen, wie sie behandelt werden müssen u. s. w. u. s. w. glaube ich bereits sowohl in meiner zweiten als siebenten, achten und neunten Vorlesung hinlänglich und für unsern Zweck hier wenigstens ausführlich genug gezeigt zu haben; ich brauche mich daher, auf jene Lehre von den Dissonanzen etc. überhaupt verweisend, da alle vor- und aufhaltende Töne Dissonanzen und den Regeln derselben somit unterworfen sind, bei der folgenden Darstellung füglich wohl nur auf das zu beschränken, was bei diesem oder jenem Accorde, die zumal ihrer wesentlichsten Natur für sich nach in den bisherigen Vorlesungen einzeln schon abgehandelt und erklärt worden sind, mit solchen Vor- oder Aufhalten etwa insbesondere noch von dem Generalbassspieler zu beachten und für ihn zu wissen unentbehrlich ist, und um auch über dies Alles die möglichst klarste Uebersicht zu gewähren, will ich vollkommen stufenweis dabei zu Werke gehen und sonach zunächst diejenigen Accorde blos in Betrachtung ziehen, bei denen nur ein Intervall durch einen solchen dissonirenden Vor- oder Aufhalt in seiner Erscheinung aufgehalten wird, und wodurch also vor dem Eintritte der eigentlichen Harmonie sich noch ein anderer namhafter Accord über ein und demselben Basstone bildet.

Der ursprünglichste und natürlichste aller Accorde ist der Dreiklang. In diesem kann zunächst die Octave aufgehalten werden durch die None, und dann entsteht ein sogenannter Nonenaccord, der aber weit verschieden ist von den in meiner zwölften Vorle-

sung betrachteten Nonenaccorden, indem er besteht aus Terz, Quinte und None des Basstones, diese None alsdann noch über ein und demselben Basse, in ein und derselben Accordzeit, zu der Octave abschreitet, und in der Stimme, in welcher sie auftritt, auch im vorhergehenden Accorde vorbereitet seyn muss, was sich in der Generalbassschrift ankündigt durch 9 8 über ein und demselben Basstone. Diese Bezifferung z. B.



wird daher gespielt werden müssen:



Ob die None gross oder klein etc. ist, darauf kommt dabei Nichts an, und hängt von der Vorzeichnung ab, nach welcher sich bekanntlich alle Generalbassschrift und ihre Ausführung richtet, im andern Falle auch besondere Versetzungszeichen darin aufgenommen sind. — Dann kann im Dreiklange auf gleiche Weise auch aufgehalten werden die Terz durch die Secunde, und es entsteht ein Secundenaccord mit Quinte und Octav oder mit Quinte und verdoppelter Terz des Basstones:

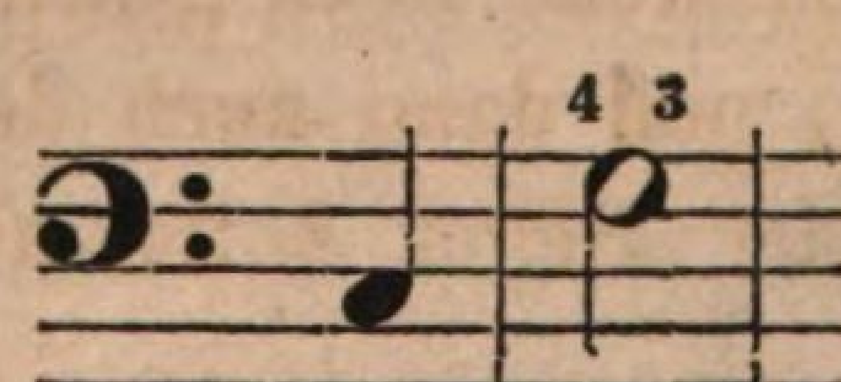


Gewöhnlich ist in diesem Falle die Secunde eine übermässige, die sich zu einem wirklichen Aufhalte oder dem gestaltet, was in der Kunstsprache **Retardation** heisst:



Bei **dreistimmiger** Begleitung bleibt, wie beim Dreiklange, aus jenem Nonenaccorde die Quinte, und aus diesem Secundenaccorde die Octav oder **zweite** Terz weg; selten dass dort die Terz und hier die Quinte ausgelassen werden muss. — Die **zweistimmige** Begleitung ergiebt sich von selbst, und bei **fünfstimmiger** Begleitung wird eine Consonanz verdoppelt.

Wird die Terz im Dreiklange aufgehalten durch die Quarte, d. h. tritt über dem Basse des Dreiklangs die Quarte vorerst eine Zeitlang an die Stelle der Terz, so entsteht ein sogenannter **Quartquintenaccord**, der sich ankündigt in der Generalbassschrift durch 4 mit einer 3 daneben, bisweilen auch durch $\begin{smallmatrix}5\\4\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\5\\4\end{smallmatrix}$, nach Erforderniss mit oder ohne Versetzungszeichen neben sich. Demnach wird in einem Tonstücke *C*-Dur folgende Bezifferung z. B.



auf diese Weise gespielt:



Wäre die Tonart *D*-Dur gewesen, so hätte vor der 4 ein ♮ stehen müssen. Dass die Quarte als Dissonanz gehörig vorbereitet seyn muss, lehrt das Wesen der Dissonanzen überhaupt schon, auf welches ich Eingangs auch für ein und allemal verwies. — Die Quinte des Dreiklangs kann aufgehalten werden durch die Sexte, und es entsteht ein vorbereiteter Sextenaccord, den wir in der Generalbassschrift sogleich erkennen an den Ziffern 6 5 über einem Basstone:



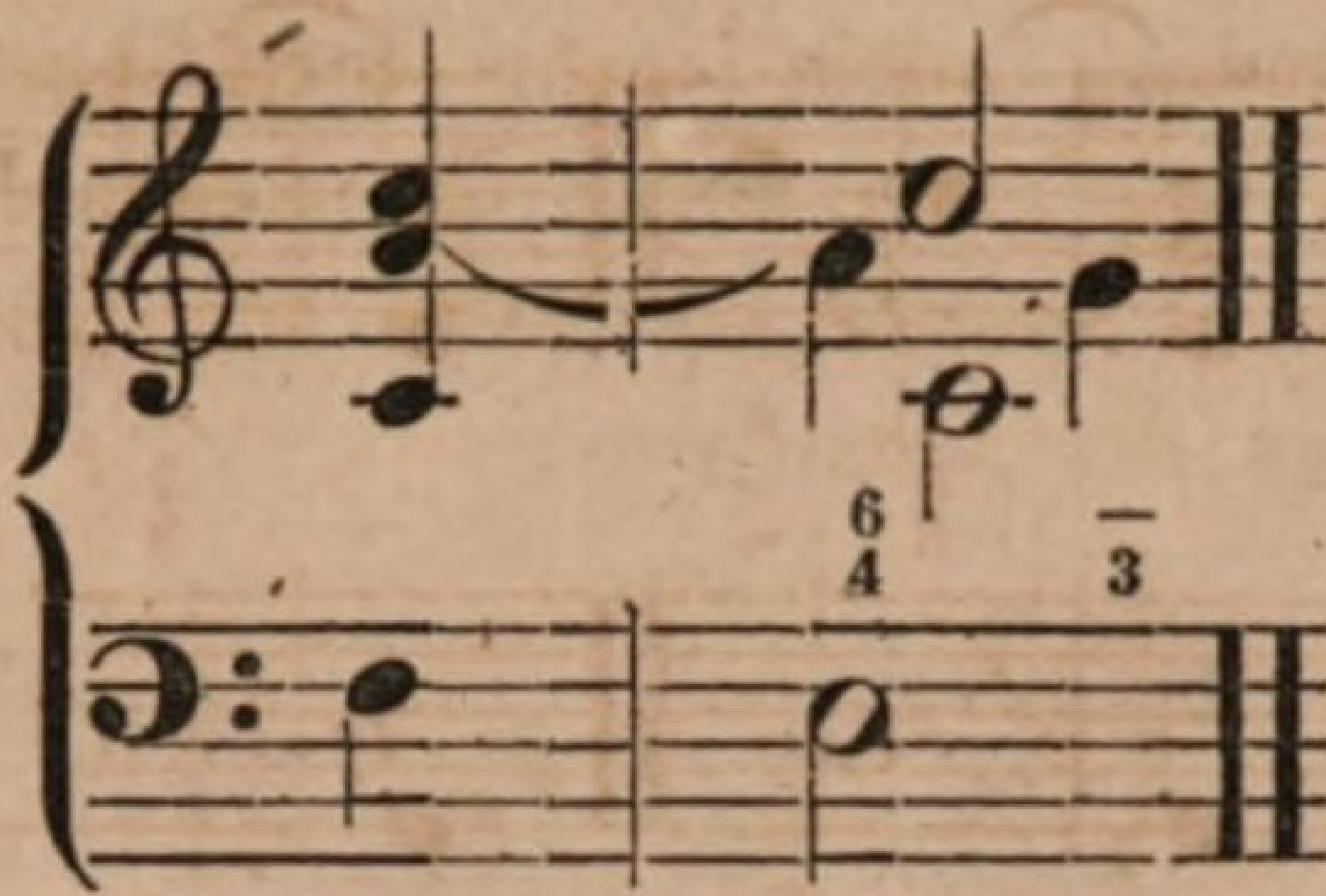
Auch durch die grosse Septime wird bisweilen die Octav des Dreiklangs aufgehalten, und es entsteht ein vorbereiteter Septimenaccord, welchen der Generalbassspieler aber einmal aus dem Grunde nicht wohl mit den gewöhnlichen in der eilften und zwölften Vorlesung betrachteten Septimenaccorden verwechseln kann, weil in ihm die Septime gross ist und seine Auflösung auch über ein und demselben Basstone noch geschieht, was bei jenen niemals der Fall ist, und dann auch deshalb, weil dieser Septimenaccord in der Regel vollständig beziffert wird, also bei vierstimmiger Begleitung durch $\begin{smallmatrix}7 & 8\\ 5 & -\\ 3 & -\end{smallmatrix}$, und bei blos dreistimmiger durch $\begin{smallmatrix}\overset{\frown}{7} & 8\\ 5 & -\end{smallmatrix}$, wie in diesem Beispiele:



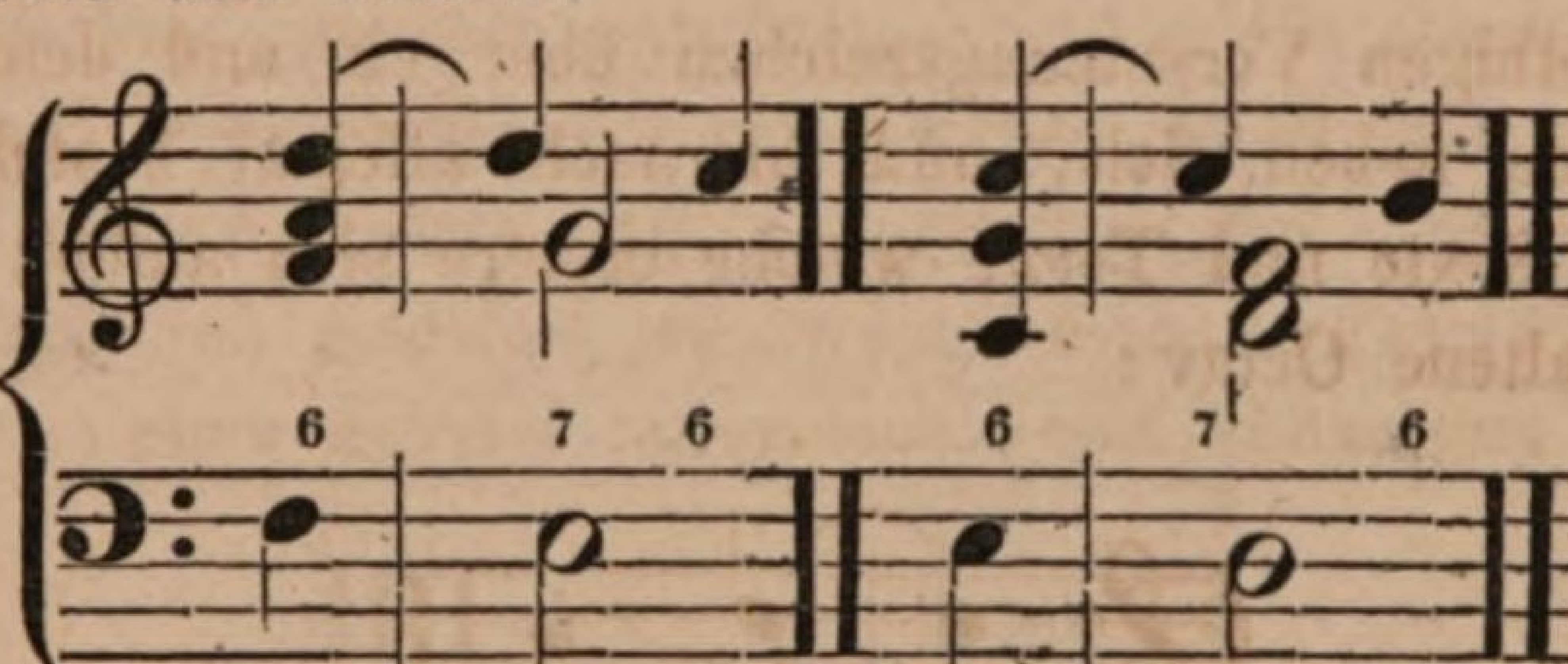
In dem durch die erste Umkehrung eines Dreiklangs entstehenden Sextenaccorde kann durch einen dissonirenden Vorhalt zunächst aufgehalten werden die Octav, und zwar durch die None, wodurch sich vor Eintritt des eigentlichen Sextenaccords ein sogenannter Sextnonen- oder Nonsextenaccord bildet, der sich in der Generalbassschrift ankündigt durch $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{6}$ mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{8}{-}$ und den nöthigen Versetzungszeichen über ein und demselben Basstone neben sich, und hiernach allemal besteht aus None, Sexte und Terz, welche erstere sich auflöst in die aufgehaltene Octav:



Bei dreistimmiger Begleitung bleibt am schicklichsten die am wenigsten wichtige Terz (ursprüngliche Quinte) weg. — Dann kann die Terz dieses Accords eine Zeitlang aufgehalten werden durch die Quarte, und entsteht ein Quartsextenaccord, der sich aber schon durch seine vorzubereitende Dissonanz von dem gewöhnlichen Quartsextenaccorde unterscheidet:



Selten tritt in diesem Falle der Sextenaccord mit der Octav auf, und dreistimmig greift man blos die Quarte und Sexte zum Basse, auf welche erste dann die Terz folgt. — Drittens wird bisweilen die Sexte auch aufgehalten durch die Septime, was die Generalbassschrift anzeigt durch 7 6 über ein und demselben Basse. Zu der Septime wird dann noch gegriffen die doppelte Terz oder Terz und Octave:



Folgt 7 6 über absteigenden Noten mehreremale (bei den sogenannten Sequenzen) unmittelbar auf einander, so muss in der Begleitung mit der Octave und verdoppelten Terz abgewechselt werden, weil sonst falsche Octavenschritte entstehen würden. Wird die Quinte bei diesem Septimenaccorde nöthig, wie z. B. um der besseren Fortschreitung etc. willen hier:



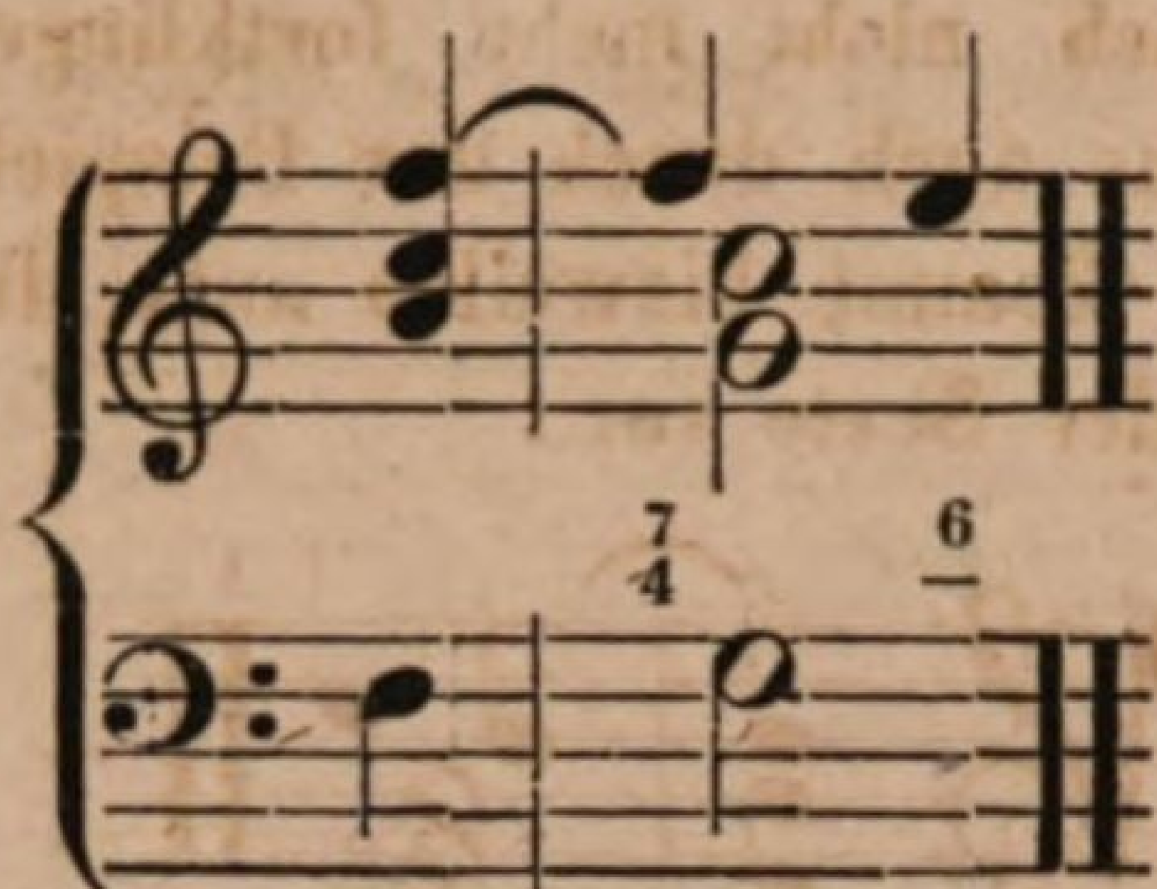
so darf sie jedoch nicht mehr fortklingen, wenn die Sexte eintritt, was auch durch das Beispiel klar gemacht wird. — Endlich kommt bisweilen auch die Quinte als ein Vorhalt von der Sexte vor:



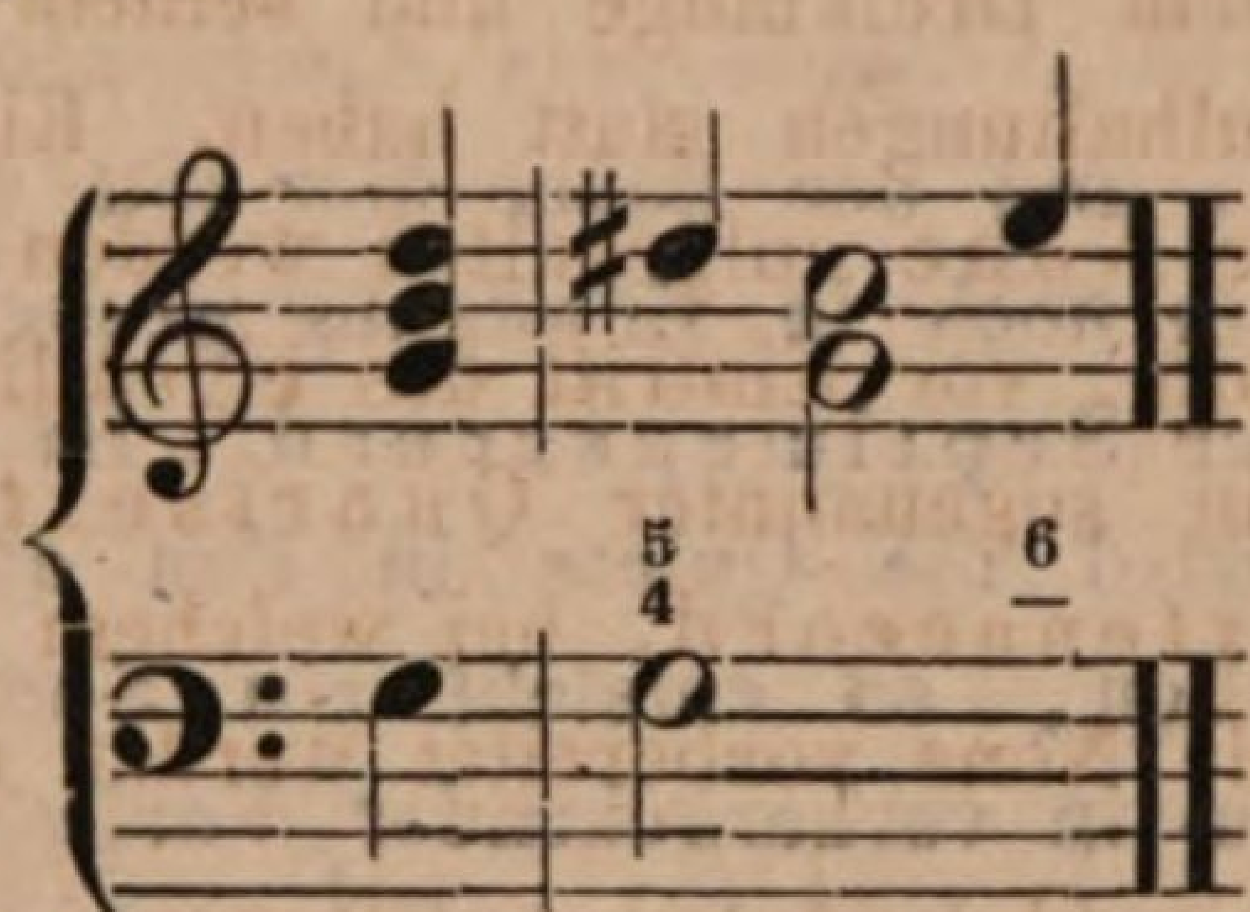
Durch die zweite Umkehrung des Dreiklangs erhalten wir den Quartsextenaccord. Auch in diesem können, wie in dem Dreiklange und seinem Sextenaccorde, verschiedene Aufhaltungen statt haben. Einmal kann die Octav durch die None aufgehalten werden, und es bildet sich in dem Falle, vor Eintritt des eigentlichen Quartsextenaccords, ein sogenannter Quartsextnonen- oder Nonquartsextenaccord, bei welchem die sich in die Octav auflösende None vorbereitet werden muss:



Im Uebrigen gilt von ihm alles Das, was ich schon in meiner zehnten Vorlesung von dem Quartsextenaccorde für sich sagte. — Wird auf gleiche Weise die Sexte in diesem Accorde durch die Septime aufgehalten, so erhält man einen Quartseptimenaccord, zu welchem bei vierstimmiger Begleitung noch die Octave gehört, so dass wir also, da die Septime vorbereitet und in die Sexte aufgelöst werden muss, z. B. spielen:



In blos *drei* stimmiger Begleitung bleibt die Octave weg. — Wird die Sexte durch die *Quinte* aufgehalten, die dann meist eine übermässige ist, so geschieht der Schritt dieser Dissonanz natürlich auch aufwärts, und der entstehende *Quartquintenaccord* ist weit verschieden von dem vorhin betrachteten:



Uebrigens dient die Quinte auch wohl zum Vorhalt von der Quarte in diesem Accorde, aber zu dem alsdann scheinbar entstehenden *Quintsextenaccorde* gehört in vierstimmiger Begleitung nicht etwa die Terz, sondern die Octave, oder muss nöthigenfalls die Sexte verdoppelt werden:



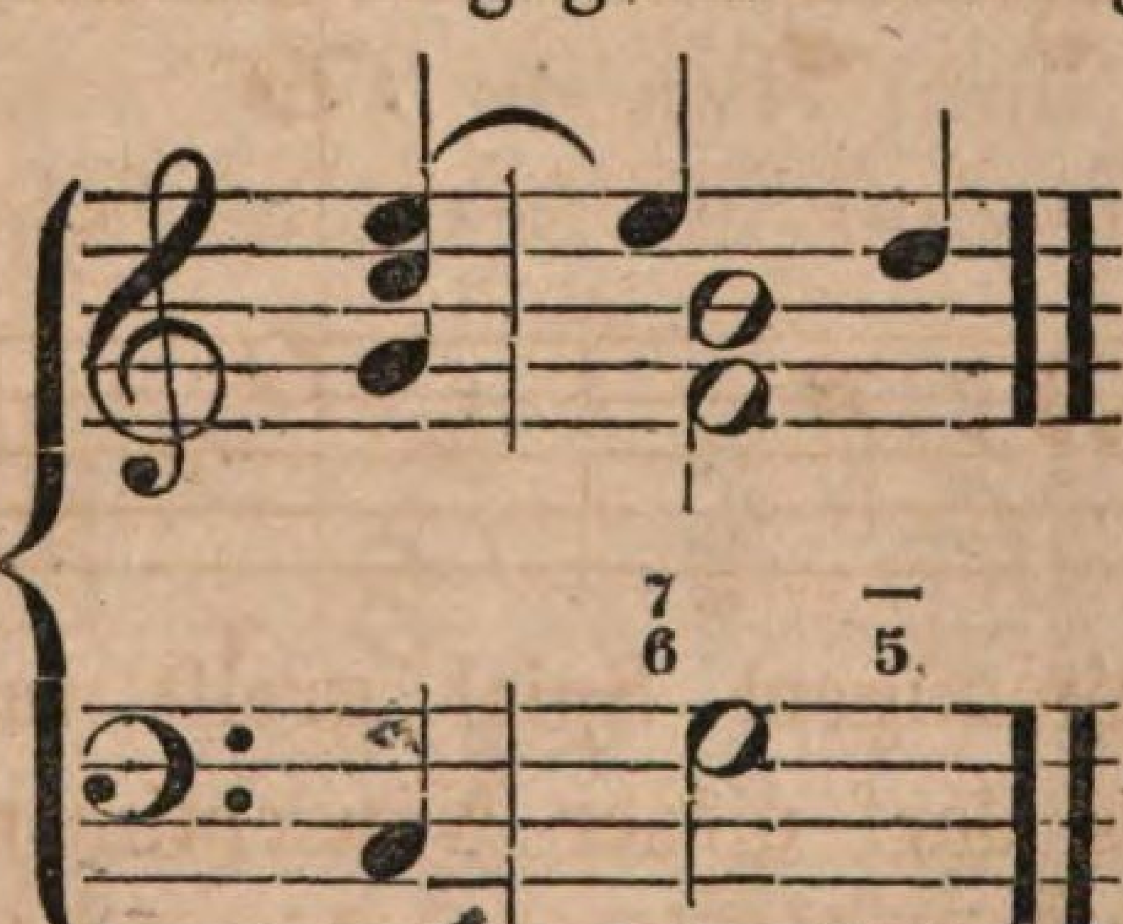
Dass die Quarte durch eine *Terz* aufgehalten würde, kommt selten vor; geschieht es, so gehört zu dem daraus hervorgehenden *Terzsextenaccorde* in vierstim-

miger Begleitung allemal noch die Octave oder doppelte Sexte:



In dreistimmiger Begleitung greift man nur Terz und Sexte, welche erstere von der Quarte aufgelöst wird.

Der zweite Grundaccord, durch dessen Erweiterung dann alle übrigen Accorde, als Nonenaccord etc., noch gebildet wurden, und der daher hier mit seinen Umkehrungen nur allein noch in Erwägung gezogen zu werden braucht, war der Septimenaccord. Ist derselbe vollständig, und wird die Quinte in ihm dann durch die Sexte aufgehalten, so entsteht ein Sextseptimenaccord, der dem in vorhergehender Vorlesung betrachteten Terzdecimenaccorde sehr ähnlich sieht, und zu dem, durch $\frac{7}{6}$ mit $\frac{-}{5}$ neben sich bezeichnet, in vierstimmiger Begleitung noch die Terz gegriffen oder gespielt wird:

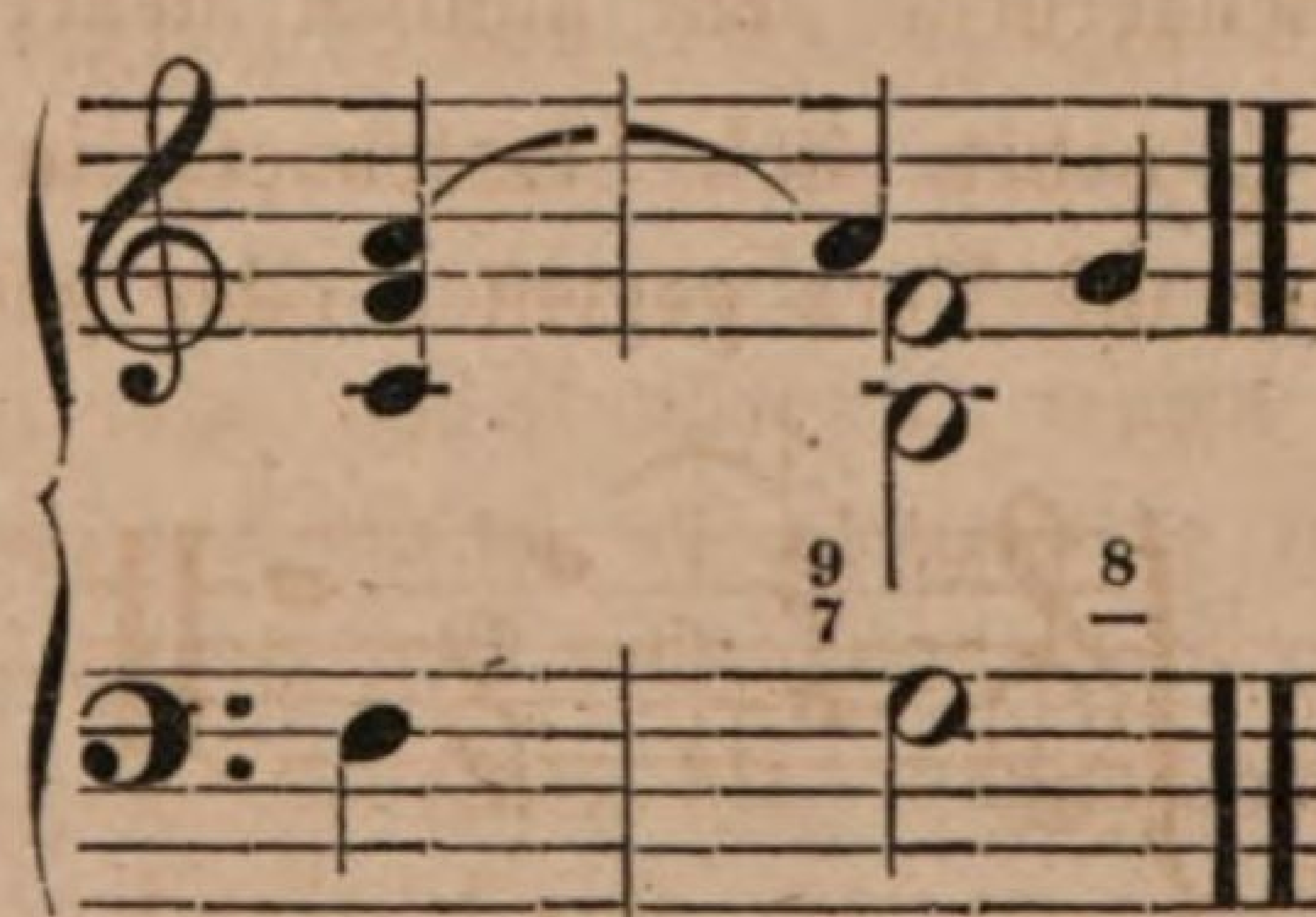


Bei dreistimmiger Begleitung bleibt die Terz weg. — Wird die Terz in ihrem Erscheinen aufgehalten durch eine Quarte, was sehr häufig vorkommt, so bildet sich ein Quartseptimenaccord, zu welchem man in vier-

stimmiger Begleitung noch die Quinte oder die Octave greift, je nachdem das eine oder andere dieser beiden Intervalle bei dem Septimenaccorde selbst erforderlich ist, und welcher Accord daher in der Generalbassschrift bezeichnet wird durch $^{7\,-}_{4\,5}$, aus dem Grunde auch nicht mit dem Quartseptimenaccorde verwechselt werden kann, wo die Septime einen Vorhalt bildet von der Sexte $\left(^{7\,6}_{4\,-}\right)$:



Wird endlich die Octave im Septimenaccorde vor- oder aufgehalten durch die None, so erhält man den sogenannten Nonseptimen- oder Septnonenaccord, wozu in vierstimmiger Begleitung noch die Terz gehört, und in fünfstimmiger Begleitung ausserdem auch noch die Quinte:



Bei blos dreistimmigem Spiel greift man Septime und None allein. Es darf dieser Nonseptimenaccord nicht mit den in der zwölften Vorlesung dargestellten Nonenaccorden verwechselt werden, obschon diese ebenfalls eine Septime in sich enthalten, denn einmal brauchen diese nicht vorbereitet zu werden, und dann lösen sie sich auch erst in dem folgenden Accorde, über dem folgenden Basse

auf. Heissen sie doch deshalb auch, um dieses Unterschiedes willen, schlechtweg nur Nonenaccorde. — Bisweilen trifft sich auch wohl die Septime sogar durch eine Sexte aufgehalten, was indess nur bei dem unvollständigen Septimenaccorde mit der Octave der Fall ist. Daher greift man alsdann zu der bezifferten Sexte und Terz noch die Octave, in vierstimmiger Begleitung nämlich:



Selten dass die Quinte statt der Octave noch dazu genommen wird.

Hiernach kann ich mich hinsichtlich der Auf- und Vorhalte bei denjenigen Accorden, die durch Umkehrung des Septimenaccords entstehen, also bei dem Quintsexten-, Terzquarten- und Secunden- (Secundquartsexten-) Accorde, kurz fassen, denn da die Sache an und für sich immer dieselbe bleibt, der Septimenaccord mag in seiner ursprünglichen oder in einer umgekehrten Gestalt erscheinen, so ist die Anwendung von dem, was ich in der Beziehung über den Septimenaccord sagte, auf seine Umkehrungen bald gemacht, wenn man nur in Erwägung bringt, zu was für Intervallen die Intervalle des Septimenaccords bei irgend einer seiner Umkehrungen sich gestalten: bei der ersten, wo die Terz in den Bass zu liegen kommt, wird Septime zur Quinte, die Octav zur Sexte, und die Quinte zur Terz; bei der zweiten, bei welcher die Quinte im Basse liegt, wird die Septime zur Terz, die Octav zur Quarte und die Terz zur Sexte; und bei der dritten, wo die Septime in die Unterstimme

gelegt wird, wird die Octav zur Secunde, die Terz zur Quarte, und die Quinte zur Sexte. Ich will daher in Folgendem, zur weiteren und näheren Erläuterung, nur von jeder einzelnen Umkehrung ein Beispiel mit einem auf- oder vorgehaltenen Intervalle anführen.

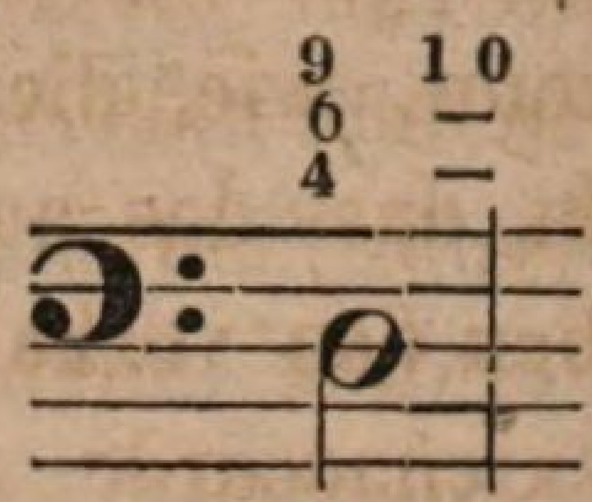
In nächsstehender Notenzeile ist bei *a* die Sexte des Quintsextenaccords durch die Septime, bei *b* die Terz desselben durch die Quarte, und bei *c* die Quinte durch die Quarte aufgehalten. Welche besondere Accorde sich dadurch ergeben, und wie dieselben in der Generalbassschrift bezeichnet werden, woran insbesondere sie also der Generalbassspieler erkennt, ergiebt sich deutlich aus der beigefügten Bezifferung:



Vom Terzquartenaccorde ist in folgender Notenzeile unter *a* die Sexte durch die Septime, unter *b* die Quarte durch die Quinte und unter *c* die Terz durch die Secunde aufgehalten. Das Weitere ergiebt ebenfalls die Bezifferung:



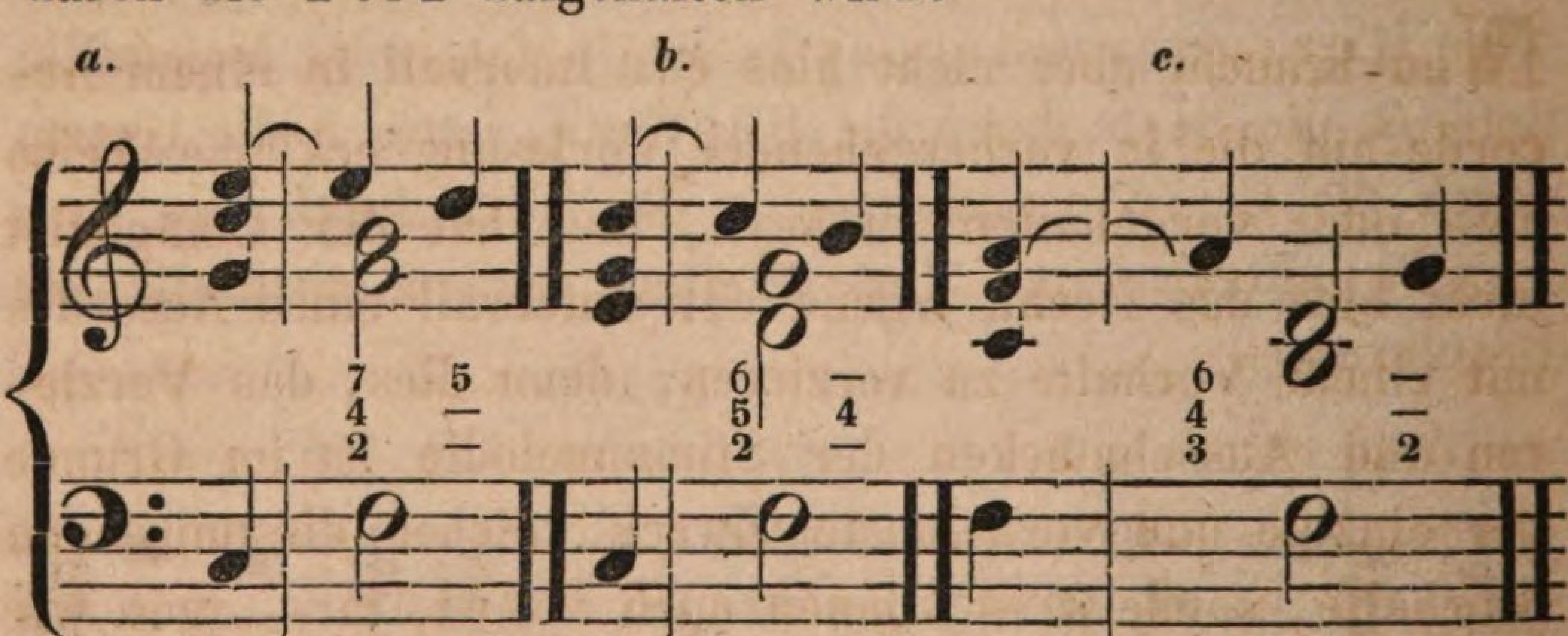
Für den letzteren Accord findet man häufig diese Bezifferung:



die aber ebenso als jene gespielt wird. Und im fünfstimmigen Satze kann bei diesem Terzquartenaccorde auch wohl die Octav durch eine None aufgehalten seyn, z. B.:



Folgende Notenzeile enthält Beispiele für den Secunden- (Secundquarten- oder Secundquartsexten-) Accord, bei *a*, wie die Sexte durch die Septime, bei *b*, wie die Quarte durch die Quinte, und bei *c*, wie die Secunde durch die Terz aufgehalten wird:



Alle genannte Vorhalte müssen natürlich, wie auch die mitgetheilten Beispiele deutlich darthun, ausser der gehörigen Auflösung, auch gehörig vorbereitet werden, was um so mehr ich hier nochmals ausdrücklich erwähne, als die richtige Vorbereitung solcher wie aller Dissonan-

zen beim Generalbassspiele lediglich Sache des Spielers ist und nicht vom Componisten auch in der Zifferschrift ausgedrückt werden kann, wie dies Betreff der Auflösung schon dadurch geschieht, dass das auflösende Intervall in der Bezifferung allemal neben das vorhaltende geschrieben wird.

Von dem Quintsextenaccorde will ich zum Schluss noch bemerken, dass in dem Falle, wo die Terz in ihm aufgehalten wird durch die Quarte, man ihn nicht wohl in einer anderen Lage spielen kann, als in derjenigen, wo Quarte und Terz in der Oberstimme liegen, und Quinte und Sexte in der Mitte. Bei einer andern Lage, wo also entweder Quinte oder Sexte in der Oberstimme enthalten wäre, ist seine Wirkung nicht gut.

Siebenzehnte Vorlesung.

Fortsetzung,

und insbesondere zwar

II. Von den Accorden mit doppelten oder zweifachen Auf- und Vorhalten.

Nun braucht aber nicht blos ein Intervall in einem Accorde auf die in vorhergehender Vorlesung erklärte Weise auf- oder vorgehalten zu seyn, und hat der Componist nicht blos das Recht, irgend ein Intervall eines Accordes mit einem Vorhalte zu verzieren, denn dies, das Verzieren und Ausschmücken der Stimmmelodie ist im Grunde der einzige und vornehmste Zweck solcher dissonirenden Vorhalte, sondern es können auch zwei, ja — wie wir später erfahren werden — sogar drei und noch mehr Intervalle eines Accordes zugleich auf solche Weise aufgehalten werden, und dann müssen wiederum, vor Erscheinen des eigentlich ursprünglichen Accordes, über ein und demselben Basse neue Accorde entstehen, die von

denen, welche durch Vorhalt blos einen Intervalles sich bilden, wesentlich verschieden sind. Bleiben wir zur Ergründung derselben, um die Darstellung nicht durch Massenhaftigkeit zu verwirren, vorerst bei dem Falle stehen, wo zwei Intervalle eines Accordes zugleich durch einen Vorhalt in ihrem Erscheinen eine Zeitlang aufgehalten werden, und ich will, um alle mögliche Tonverbindungen, die durch einen solchen Fall entstehen können, kennen und behandeln zu lehren, dabei wieder eben so systematisch gleichsam verfahren, als in meiner vorhergehenden Vorlesung, wo ich von dem Vorhalte blos eines Intervalles sprach, d. h. jeden der ursprünglichen Accorde, Dreiklang und Septimenaccord mit ihren Umkehrungen, nach der Reihe einzeln in einen solchen Fall setzen. Dass die Behandlung der Vorhalte als Dissonanzen hinsichtlich ihrer Vorbereitung etc. sich gleich bleibt, es mögen deren nun einer oder mehrere in einem Accorde wirksam werden, versteht sich von selbst und bedarf wohl meiner ausdrücklichen Vorbemerkung und Erörterung nicht mehr: wo zwei Dissonanzen oder dissonirende Vor- oder Aufhalte, auch Vor- und Aufhalte, sind, müssen beide auch gehöriger Weise in ihren Stimmen vorbereitet werden, beide sich noch über ein und demselben Basse auflösen, einerlei ob zugleich, in einem Zeitmomente, oder hinsichtlich der Zeit nach einander, und muss überhaupt von beiden Vorhalten Alles und eben das gelten und beobachtet werden, was von blos einem gilt und zu beobachten war.

Einer der gebräuchlichsten Accorde, durch welchen zwei Intervalle des Dreiklangs, dem der abgegebenen Erklärung zu Folge unsere Aufmerksamkeit zunächst wieder zugewandt seyn muss, aufgehalten werden, ist der Quartnonen- oder Nonquartenaccord. Er entsteht, wenn bei Eintritt des Dreiklangs vorerst die Quarte und None einige Zeit die Stelle der Terz und Octave einnehmen. Daher gehört im vierstimmigen Spiele zu

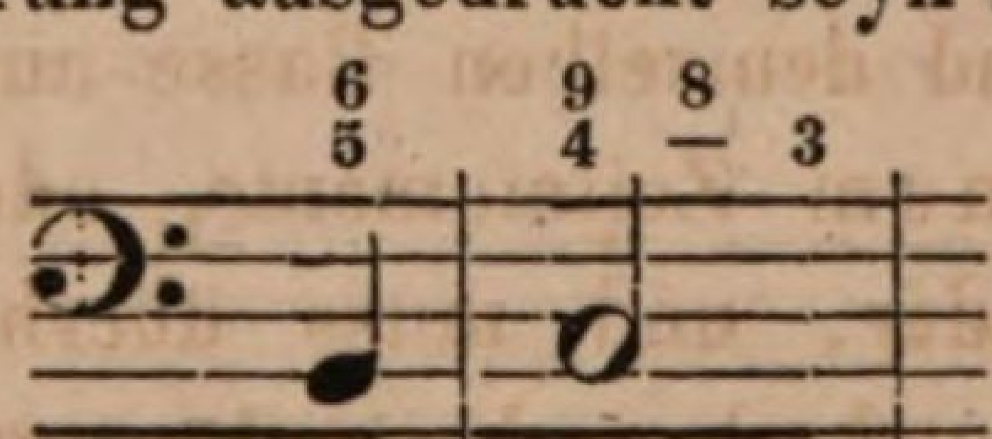
ihm noch die Quinte, die wesentliches Intervall des Dreiklangs ist, aber nicht aufgehalten wird. So begleiten wir diesen bezifferten Bass z. B.



denn auf folgende Weise:



Hieraus ist ersichtlich, nicht allein durch welche Ziffern jener Accord sich in der Generalbassschrift ankündigt, sondern auch wie die Vorbereitung geschehen muss. Die Auflösung der beiden Vorhalte geschieht hier zu gleicher Zeit, in einem Zeitmomente; hätte dies nicht der Fall seyn, vielmehr die Auflösung des einen Vorhalts früher denn die des andern geschehen sollen, so hätte solches auch in der Bezifferung ausgedrückt seyn müssen, wie z. B.



wo der allgemeinen Spiel- und Bezifferungsregel zu Folge die Begleitung nothwendig seyn muss:



Bei blos dreistimmiger Begleitung bleibt natürlich die Quinte aus dem Accorde weg, da Quarte und None als einzig wesentliche Intervalle des Accords nicht entbehrt werden können, weshalb in blos zweistimmiger Begleitung der Accord auch gar nicht vorkommen kann. Im fünfstimmigen Spiele muss die Quinte verdoppelt werden, denn None und Quarte taugen als Dissonanzen schon zu keiner Verdoppelung, und eine Octave oder Terz kann dem Accorde nicht zugefügt werden, da bekanntlich niemals diejenige Consonanz mit einer Dissonanz zu gleicher Zeit in einem Accorde auftreten darf, welche von dieser auf- oder vorgehalten wird. — Ausserdem kann in einem Dreiklange auch die Octav durch die grosse Septime und die Terz durch die Quarte zugleich aufgehalten werden, und dann entsteht ein Quartseptimenaccord, zu welchem in vierstimmiger Begleitung noch die Quinte gegriffen wird, die in dem Falle häufig auch schon in der Bezifferung enthalten ist:



In fünfstimmiger Begleitung muss die Quinte verdoppelt werden. — Endlich findet man beim Dreiklange auch die Quinte durch die Sexte und die Terz durch die Quarte zugleich aufgehalten, zu welchem Quartsextenaccorde man in vierstimmiger Begleitung noch die Octave greift, die niemals aber, wenigstens höchst selten, in die Bezifferung aufgenommen ist, und bei fünfstimmiger Begleitung verdoppelt werden muss:



Im Uebrigen gilt von diesen letzten beiden Arten der Aufhaltung dasselbe, was ich schon bei der ersten, wo Octave und Terz durch None und Quarte aufgehalten wurden, bemerkte.

Von den Accorden, durch welche zwei Intervalle des *Sextenaccords*, als erster Umkehrung des Dreiklangs, aufgehalten werden, kommt vorzüglich der sogenannte *Nonseptimenaccord* häufig vor, der entsteht, wenn die Octav die *None* und die Sexte die *Septime* als Vorhalt empfangen, und bezeichnet wird durch $\substack{9\\7}$ mit $\substack{8\\6}$ neben sich, wozu man in *vier*stimmiger Begleitung noch die Terz greift:



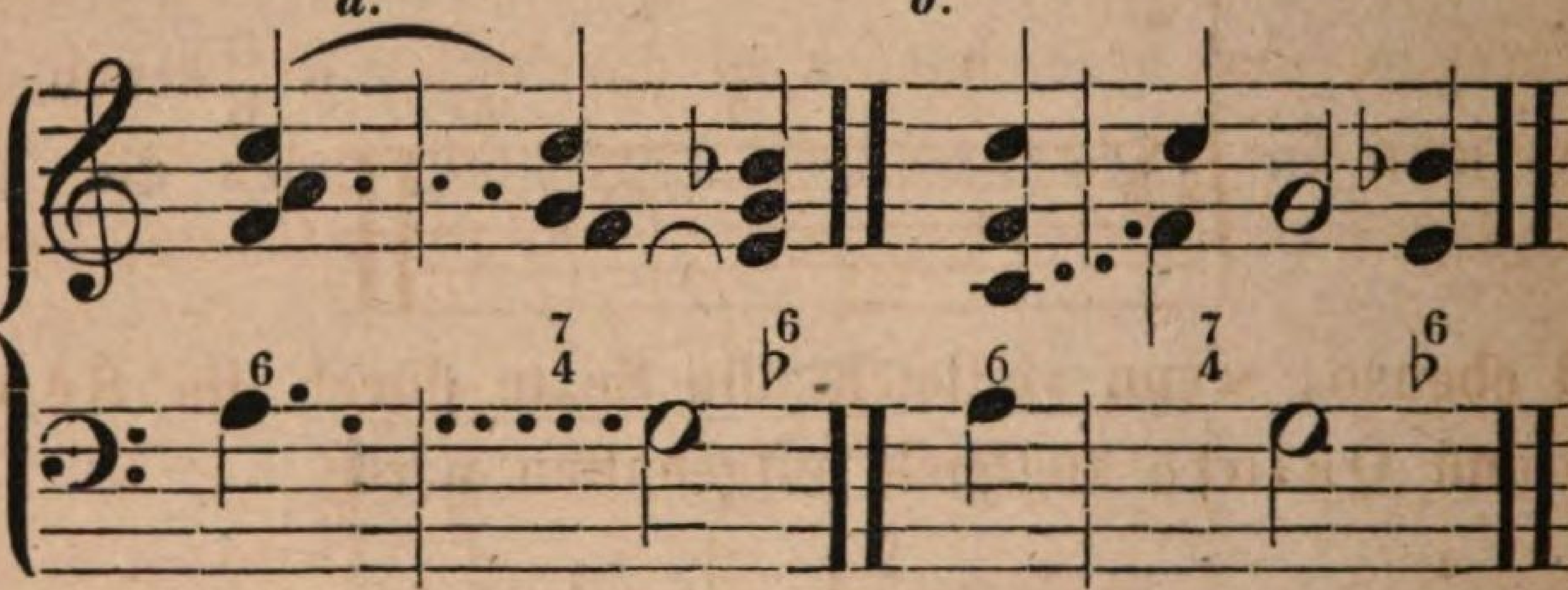
Selten dass man statt der Terz noch die Quinte hinzunimmt, ausser in *fünf*stimmiger Begleitung, wo oft Terz *und* Quinte zugefügt werden. Dann kann im Sextenaccorde auch neben der Sexte durch die *Septime* noch die Terz durch die *Quarte* zugleich aufgehalten werden. Der dadurch entstehende *Quartseptimenaccord*, der sich in der Generalbassschrift durch $\substack{7\\4}$ mit $\substack{6\\3}$ und den nöthi-

gen Versetzungszeichen neben sich ankündigt, wird am passensten aber blos dreistimmig gespielt:



denn zufügen lässt sich in vierstimmiger Begleitung nur noch die Octave, und diese macht nicht allein selten eine gute Wirkung, sondern veranlasst sehr häufig auch falsche Harmonieverbindungen, als Octavenschritte, unrichtige Vorbereitungen der Vorhalte, unmelodische Sprünge etc., wie z. B. in diesem Falle:

a. *b.*



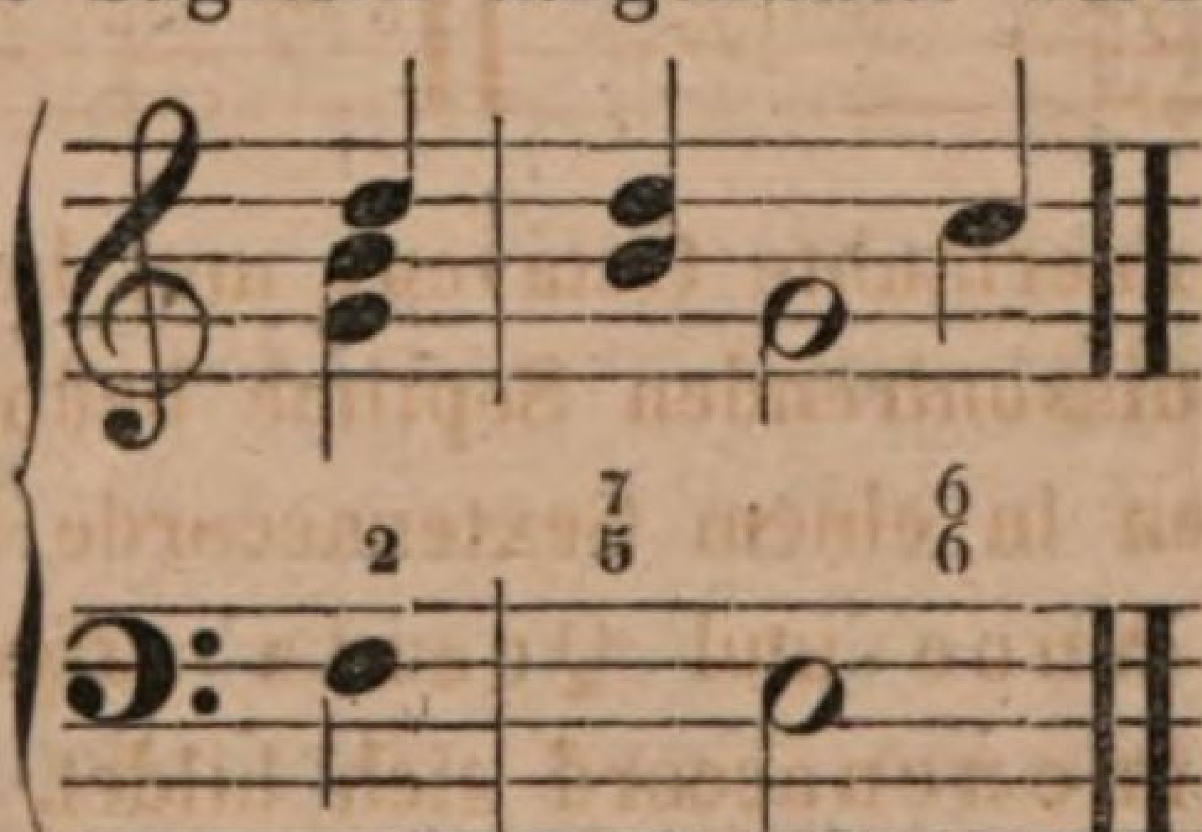
wo bei *a* sich unerlaubte Octaven, und bei *b* falsche Vorbereitung der dissonirenden Septime befinden. — Ferner werden bisweilen in einem Sextenaccorde Octav und Terz zugleich durch None und Quarte aufgehalten, woraus ein Quartsextnonenaccord sich bildet, der nur in vier- und mehrstimmiger Begleitung anwendbar ist, da die Sexte als wesentlichstes Intervall des Accordes nicht ausgelassen werden darf, und Quarte und None als Vorhalte erscheinen, und der eben deshalb auch vollständig durch $\begin{smallmatrix}9\\6\\4\end{smallmatrix}$ mit $\begin{smallmatrix}8\\6\\5\end{smallmatrix}$ neben sich beziffert wird:



Welches Intervall man bei fünfstimmiger Begleitung zu verdoppeln hat, ergiebt sich von selbst — die Sexte. — Wird die Octav durch die None und damit zugleich die Sexte durch die Quinte aufgehalten, so greift man zu dem Quintnonenaccorde, bezeichnet durch $^{9}_{5}$ $^{8}_{6}$, im vierstimmigen Spiele noch die Terz:



und ebenso, wenn vielleicht die Sexte durch die Septime und Quinte zugleich aufgehalten wird:



Uebrigens kommen letzte beide Arten von Aufhaltungen am meisten im blos dreistimmigen Satze vor, und müssen daher auch vom Generalbassspieler am liebsten so behandelt werden, d. h. dreistimmig, so wenig selbst eine fünfstimmige Begleitung dabei, in welchem Falle die Terz verdoppelt werden muss, unrichtig seyn kann.

Auch der *Quartsextenaccord*, die zweite Umkehrung des Dreiklangs, kommt, wenn auch höchst selten nur, mit *zwei* Vorhalten zugleich vor, und im strengsten Style auf *dreierley* Weise zwar: *einmal* indem Octav und Sexte aufgehalten werden durch *None* und *Septime*, wodurch dann ein *Quartseptnonen*accord sich bildet, der in der Generalbassschrift sich ankündigt und behandelt wird, wie aus diesem Beispiele zu ersehen:



dann indem Sexte und Quarte aufgehalten werden durch *Septime* und *Quinte*, wozu in *vierstimmiger* Begleitung noch die Octav gegriffen wird, da blos die vorhaltenden Intervalle in der Bezifferung angemerkt werden:



und *endlich* indem die Sexte durch die *Septime* und die Quarte durch die *Terz* aufgehalten werden, wozu ebenfalls im vierstimmigen Spiele noch die Octave kommt:



In der freien Schreibart findet man auch wohl noch die *übermässige Quinte* als Aufhalt (Retardation) von der Sexte, und die *grosse Terz* als Aufhalt von der Quarte, aber in Tonstücken, die den Generalbassspieler vornehmlich angehen, als Kirchensachen etc., kommt ein solcher Fall wohl gar nicht vor, oder sollte doch wenigstens nicht vorkommen.

Zu dem zweiten Grundaccorde, dem *Septimenaccorde* und seinen Umkehrungen jetzt übergehend, treffen wir denselben, den Septimenaccord für sich zunächst, hauptsächlich nur in folgenden drei Fällen mit *zwei* Vor- oder *Aufhalten* zugleich versehen: *einmal* dass seine Octave und Terz aufgehalten werden durch die *None* und *Quarte*; *dann* dass *Sexte* und *Quarte* zugleich das Erscheinen seiner Quinte und Terz *oder* auch seiner Septime und Quinte verzögern; und *drittens* dass *None* und *Sexte* gemeinschaftlich seine Octave und Quinte aufhalten. — Im *ersteren* Falle entsteht ein *Quartseptnonenaccord*, den wir in der Generalbassschrift erkennen an der Bezifferung $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$ mit $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$ neben sich, und der am häufigsten in *fünf*stimmiger Begleitung vorkommt, wo dann die Quinte noch dazu gegriffen wird, in einer minder als vierstimmigen Begleitung aber auch gar nicht gebraucht werden kann:



Vorbereitet braucht nur die Quarte und None zu werden, und nicht die Septime, die ein ursprüngliches Intervall

des Accordes ist. — Im zweiten Falle bildet sich zuerst ein Quartsextseptimenaccord, der hauptsächlich nur im vierstimmigen Spiele gebraucht werden kann und daher auch stets vollständig beziffert wird:



und dann ein Quartsextenaccord, der meistens nur im dreistimmigen Satze vorkommt, und wo beide dissonirende Vorhalte sich aufwärts auflösen, also als wirkliche Retardationen erscheinen:



Im dritten Falle erhalten wir einen hart dissonirenden Sextseptnonenaccord, zu welchem, weil er meist nur fünfstimmig gebraucht wird, noch die Terz kommt, und der, wie folgendes Beispiel zeigt, stets auch vollständig beziffert wird:



Indess kommt dieser Accord, eben seiner zu grossen, grellen Härte wegen nur sehr selten vor. Auch giebt er gar zu leicht Gelegenheit zu offenbaren Quintenschritten, sobald man nur die beiden Vorhalte nicht in ein Quartenverhältniss gegen einander stellt.

Im verminderten Septimenaccorde lässt sich die Septime und Quinte auch durch eine verminderte Octav und Sexte vorhalten, wie z. B. hier:



doch kommt diese Accordverbindung nur selten und hauptsächlich nur im dreistimmigen Satze vor, denn bei vierstimmiger Begleitung müsste noch die kleine Terz dazu gegriffen werden, und solche kann Nichts bewirken als die Härte, durch welche der Accord an sich schon sich auszeichnet, nur noch vermehren. Diejenigen Componisten, welche sich dieses Sextenaccords mit verminderter Octave bedienen, pflegen ihn daher auch nur im Durchgange anzuwenden, und andere Theoretiker bestreiten unter jeder Bedingung seine Brauchbarkeit, weil man dabei zugleich einen Dur- und einen Molldreiklang zum Grundaccorde annehmen müsse. Ich für meinen Theil gebe auch gerne zu und glaube selbst, dass unsere Musik und Harmonie durchaus Nichts verlöre, wenn der Accord, dessen Dissonanz tief einschneidet in Herz und Ohr, ganz und gar aus ihr entfernt würde; allein in sofern und so lange er noch hie und da vorkommen kann, musste dem Generalbassspieler seine Behandlung auch hier gezeigt werden.

Im Quintsextenaccorde, der ersten Umkehrung des Septimenaccordes, können zunächst zugleich aufgehal-

ten werden die Sexte und Terz durch eine Septime und Quarte, und dann entsteht ein Quartquintseptimenaccord, der sich nur in vierstimmiger Begleitung gebrauchen lässt, da die Quinte als ursprüngliche Septime nicht ausgelassen werden darf, und der daher jederzeit vollständig beziffert wird:



Ferner lassen sich im Quintsextenaccorde zugleich aufhalten Quinte und Terz durch Sexte und Quarte, und wir erhalten einen Quartsextenaccord, der sich in der Generalbassschrift ausdrückt durch ${6 \atop 4}\ {5 \atop 3}$, und der nur in der dreistimmigen Begleitung mit Vortheil benutzt werden kann, weil sonst eine consonirende Sexte mit einer dissonirenden zusammentreffen würde:



Die Sexte im Quintsextenaccorde, der durch die erste Umkehrung des Septimenaccords entsteht, darf aber auch wohl ausgelassen werden, da sie ursprünglich Octav im Septimenaccorde, also vollkommenste Consonanz war. — Endlich wird im Quintsextenaccorde bisweilen auch die Quinte und Terz aufgehalten durch die Quarte und Secunde, die demnach sich aufwärts auflösen, und der dar–

aus hervorgehende Secundquartenaccord unterscheidet sich von jedem andern ähnlichen Accorde ausser der kleinen Secunde in der Generalbassschrift auch schon durch diese Bezifferung über einem Basstone: $\frac{4\ 5}{2\ 3}$, da seine Auflösung noch über ein und demselben Basse geschehen muss:



In vierstimmiger Begleitung wird nämlich, wie hier im Beispiele angedeutet ist, immer noch die Sexte dazu gegriffen, die bei dreistimmiger Begleitung fehlt, und bei fünfstimmiger Begleitung verdoppelt werden muss.

Im Terzquartenaccorde, der zweiten Umkehrung des Septimenaccords, pflegen bei doppelten Vorhalten solche am häufigsten zu bekommen die Quarte und die Sexte, nämlich in der Quinte und Septime, die zusammen einen Terzquintseptimenaccord gestalten, der auch vollständig beziffert wird, und der begreiflich nur im vierstimmigen Satze gebraucht werden kann, da die Terz als ursprüngliche Septime nicht ausgelassen werden darf:



Darnach treffen wir in dem Accorde aber bisweilen auch die Sexte und Octav vorgehalten von einer Septime und None, und der Accord, der sich dadurch bildet, ist voll-

ständig ein fünfstimmiger, der aus Terz, Quarte, Septime und None besteht:



Soll er blos vierstimmig gebraucht werden, so muss und kann blos die Quarte als ursprüngliche Octav wegbleiben, weshalb denn auch der Accord im dreistimmigen Satze anzuwenden ganz unmöglich ist. — Ebenso entsteht, wenn Octav und Quarte durch eine None und Quinte aufgehalten werden, ein fünfstimmiger Accord, der kaum in einem minder vollständigen Satze angewendet werden kann, da die Sexte der ursprüngliche Leitton und die Terz die ursprüngliche Septime ist:



Höchstens dass die Sexte ausgelassen werden kann. Doch kommt eine solche Harmonieverbindung nur äusserst selten vor, schon um der offenbaren Quinte willen, die augenblicklich in den Satz und das Spiel gerathen, wenn die Vorhalte nicht in dem Verhältnisse einer Quarte zu einander gegriffen werden. — Endlich können in einem Terzquartenaccorde auch wohl Sexte und Quarte zugleich aufgehalten werden durch eine Septime und Quinte, wenn

jene Quarte eine übermässige ist, und wo der Accord eigentlich als eine dritte Umkehrung des kleinen Nonenaccords erscheint, z. B.



In einem andern als vierstimmigen Satze kann indess der auf diese Weise entstehende Accord auch nicht gebraucht werden, da sich eben so wenig ein Intervall ausscheiden als verdoppeln lässt.

Im Secunden- oder Secundquartenaccorde endlich, der dritten Umkehrung des Septimenaccords, können zu gleicher Zeit aufgehalten werden: einmal die Quarte und Sexte durch die Quinte und Septime: —



und der Accord, der dadurch entsteht, kommt meistens zwar in vierstimmigem Satze vor, doch kann er mit Hinweglassung der Secunde als ursprüngliche Octav auch dreistimmig, und mit Verdoppelung derselben fünfstimmig gespielt werden; — dann können darin zu gleicher Zeit aufgehalten werden die Quarte und Secunde durch die Quinte und Terz:



wobei in dreistimmiger Begleitung die Sexte als ursprüngliche Quinte ausgelassen und in fünfstimmiger Begleitung dieselbe verdoppelt wird; — und drittens trifft man in diesem Accorde bisweilen auch zu gleicher Zeit aufgehalten die Sexte und Secunde durch die Septime und Terz:



wobei man sich aber sehr zu hüten hat, dass keine falschen Quintenfolgen entstehen, was nicht der Fall ist, wenn man die vorhaltenden und auflösenden Intervalle in das Verhältniss von Quarten zu einander stellt. Bei dreistimmiger Begleitung muss in diesem Falle aus dem Accorde die Terz wegbleiben, so ungern sie auch vermisst wird, weshalb denn überhaupt auch der Accord hauptsächlich nur im vierstimmigen Spiele Anwendung findet.

Damit hätten wir auch die Accorde und ihre Behandlung kennen gelernt, welche durch doppelte Vor- oder Aufhalte eines andern selbstständigen Accords entstehen: was ich mit Worten bei ihrer Darstellung vielleicht nicht deutlich genug ausdrückte, machte das jedesmal zugesetzte Beispiel hinlänglich klar, in Beziehung auf welches ich — wenn

zum Ueberfluss auch — nur noch einmal in Erinnerung bringe, dass, ob Versetzungszeichen und welcher Art in der Bezifferung vorkommen oder nicht, deshalb die Sache an und für sich doch immer dieselbe bleibt, indem Alles, was die Bezifferung für sich angeht, sich durchaus nach der Vorzeichnung richtet. So glaube ich Nichts verabsäumt zu haben, was zum vollkommenen und leichten Verständniss der Sache und insbesondere in Bezug auf das Generalbassspiel beiträgt, und gehe ohne Aufenthalt zur dritten und letzten Gattung von Vorhaltsaccorden, nämlich denjenigen über, welche dadurch entstehen, dass einem selbstständigen und ursprünglichen Accorde drei oder mehr Vor- oder Aufhalte vorausgeschickt werden, denen aber nicht minder auch eine besondere Abhandlung gewidmet seyn mag.

Achtzehnte Vorlesung.

Fortsetzung,

und insbesondere zwar

III. Von den Accorden mit drei und mehr Vor- oder Aufhalten.

Als dritte und letzte Gattung von Vorhaltsaccorden bezeichnete ich am Schlusse der vorhergehenden Vorlesung diejenigen Accorde, welche durch drei und möglicherweise mehr Vor- oder Aufhalte vor einem selbstständigen Accorde entstehen. — Ueber Wesen und Bedeutung so vieler Auf- oder Vorhalte auf einmal vor einem Accorde habe ich nach dem, was ich zu Anfang meiner letzten Vorlesung schon darüber bemerkte, Nichts mehr zuzufügen: ob ein, zwei, drei oder auch mehr Vorhalte vor einem Accorde enthalten sind, ist einerlei; sämmtlich müssen sie zunächst in gehöriger Weise vor-

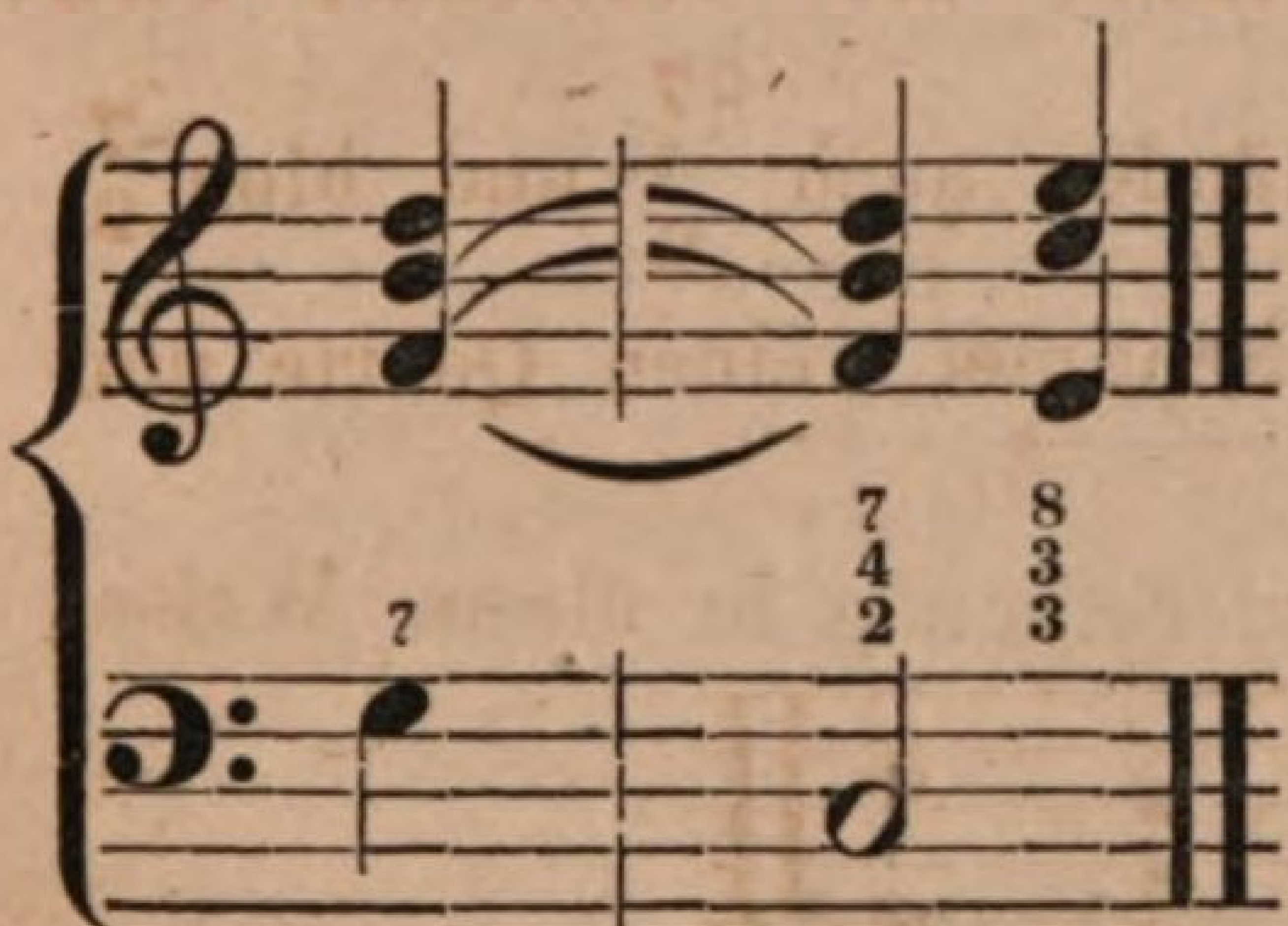
bereitet werden, denn sie sind Dissonanzen, welchen Intervallennamen sie auch führen, und sämmtlich dann müssen sie sich auch über ein und demselben Basstone noch auflösen, denn sie sind keine freien Dissonanzen, sondern dienen blos zur Verzierung der Stimme, in welcher sie vorkommen, dass sie den Gesang derselben inniger, fliessender, zusammenhängender machen. Fange ich daher bei Aufzählung und Darstellung solcher Accorde sogleich wieder mit dem Dreiklange, als dem allerersten und natürlichsten Stammaccorde, an.

Einer der gebräuchlichsten Accorde, vermittelst dessen, natürlich bei vierstimmiger Begleitung, der Dreiklang durch drei Intervalle aufgehalten wird, ist der sogenannte Accord der grossen Septime, der bezeichnet wird durch $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}\sharp 7\\4\\2\end{smallmatrix}$, nach Umständen auch $\begin{smallmatrix}\natural 7\\4\\2\end{smallmatrix}$ und blos $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}$, und besteht aus der grossen Septime, reinen Quarte und grossen None oder Secunde:



Wer meiner vierzehnten Vorlesung mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, muss auf den ersten Blick erkennen, dass dieser Accord kein anderer ist, als der dort betrachtete und dargestellte Undecimenaccord, denn was ist der Accord anders, als der vollständige Dominantseptimenaccord, der, als Vorhalt vor dem Tonicadreiklange, nur noch einige Zeit über der Tonica fortklingt? — So aber entstand ja nach meiner Erklärung auch der Undecimenaccord, indem der Haupt- oder Dominantseptimenaccord

statt mit seinem ursprünglichen Grundbasse, der Dominante, begleitet wird mit der Tonica. Dass hier die Bezifferung $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ lautet, während sie dort beim Undecimenaccorde gewöhnlich hiess $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\\2\end{smallmatrix}$, macht keinen Unterschied, denn lassen wir das Intervall sich auflösen in die Prime, so muss es allerdings eine Secunde seyn, lassen wir es sich aber auflösen in die Octave, so ist es auch eine None, und diese Auflösung ist fast schicklicher noch als jene. Zudem konnte ja auch die Bezifferung des Undecimenaccords wohl heissen $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$, wenn nämlich das Intervall der Secunde sich auflöste in die Terz, was hier ebenfalls geschehen darf. Wir können eben so gut spielen



als



wo das erstemal die Secunde sich auflöst in die Terz, und das zweite Mal in die Prime. Beides ist richtig. Indessen sollte gar kein Unterschied statt haben zwischen jenem Undecimen- und diesem vorhaltenden grossen Septimenaccorde, der auch wohl Quartnonenaccord genannt wird? — o ja! ein tonischer zwar nicht, wohl aber ein harmonischer. Der Undecimenaccord nämlich kann sowohl vorbereitet als unvorbereitet, frei eintreten, nicht aber dieser grosse Septimenaccord, der jederzeit vorbereitet seyn muss. Nun ist freilich jene Fähigkeit des Undecimenaccords zum freien, unvorbereiteten Eintritte auch noch an gewisse Bedingungen geknüpft, die zu seiner Unterscheidung von diesem grossen Septimenaccorde

nicht aus den Augen gelassen werden können. Nur dann lässt sich der Undecimenaccord frei, ohne alle Vorbereitung, anwenden und kommt im Generalbassspiele auch in solcher Weise vor, wenn er im Durchgange zwischen seinen eigenen Tonicadreiklängen erscheint: geht ihm ein anderer, und zwar der Dominantenaccord seines Tonicadreiklangs voraus, so ist er allemal auch ein vorbereiteter, und nur in diesem Falle also auch ziemlich gleichbedeutend mit jenem grossen Septimenaccorde. Nehmen wir folgenden bezifferten Bass mit seiner Melodie als Beispiel:



so begleiten wir denselben vierstimmig in dieser Weise:



und ersichtlich ist nicht blos die Bezifferung, sondern auch die Harmonie ganz dieselbe wie die jenes grossen Septimenaccords; allein nichts desto weniger lässt sich der Accord (der zweite) durchaus nicht als ein solcher Septimenaccord ansehen, sondern nur als ein unvorbereiteter Undecimenaccord, da ihm sein eigener Tonicadreiklang noch vorausgeht. Anders ist es in diesem Falle:



wo dem Accorde der Dominantenaccord seines eigenen Tonicadreiklangs vorausgeht, und wo er nun ein vollkommen vorbereiteter ist und seyn musste: hier ist förmliche Uebereinstimmung des Undecimenaccords mit jenem grossen Septimenaccorde, und es kommt lediglich auf den Spieler an, als welchen er ihn betrachten und behandeln will. Vergleichen wir übrigens die beiden letztgegebenen Beispiele genau mit einander, so ergiebt sich auch ein noch weiterer Unterschied zwischen dem Undecimen- und dem grossen Septimenaccorde: jener kann nämlich, sobald er unvorbereitet eintritt, auch *nur in einer schlechten*, d. h. *unaccentuirten* Taktzeit vorkommen, während dieser *allemal in eine gute, accentuirte* Taktzeit fällt. Hieraus kann auch sogleich der Generalbassspieler erkennen, ob der mit $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ bezeichnete Accord ein wirklicher Undecimenaccord ist, oder ob derselbe sich auch als ein blos vorhaltender grosser Septimenaccord, und wie man denselben sonst noch nennt, betrachten lässt. Zudem stehen in diesem Falle neben den Ziffern immer auch die auflösenden Intervalle. Endlich darf im Undecimenaccorde, wo dieser nur in seiner eigenthümlichen Eigenschaft erscheint, wo also der mit $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$ bezifferte Accord blos im Durchgange vorkommt, die Quarte (ursprüngliche Septime) sich auch wohl *aufwärts* in die Quinte statt *abwärts* in die Terz auflösen, was bei dem

Accord der grossen Septime, der stets nur im Hauptseptimenaccorde vorbereiteter Vorhaltsaccord ist, niemals geschehen kann. Recht wohl dürfen wir z. B. spielen:



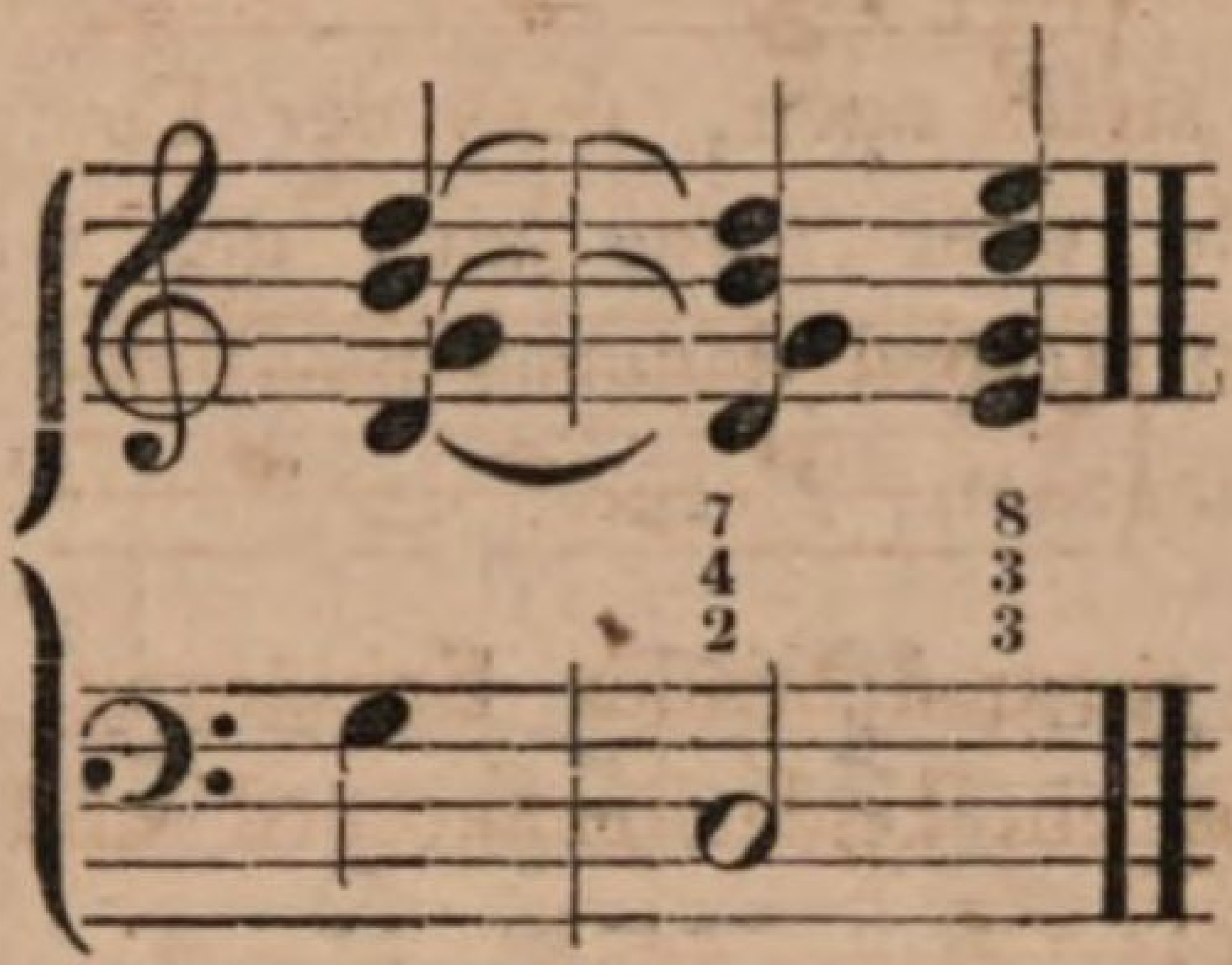
denn hier ist, voranstehender Erklärung zu Folge, der Accord durchaus ein Undecimenaccord und kein anderer; nicht etwa aber:



wo die Quinte ein Fehler ist, weil der Accord hier offenbar den Dreiklang nur vorhält, und eben so gut auch als ein grosser Septimenaccord denn ein Undecimenaccord angesehen werden darf. In diesem Falle muss das Spiel lauten:



Natürlich kann nur in vierstimmiger und keiner minderstimmigen Begleitung ein solcher dreifacher Vorhalt statt haben; wollen wir aber in fünfstimmiger Begleitung jenen grossen Septimenaccord gebrauchen, so fügen wir noch die Quinte zu, welche dann in dem darauf folgenden Tonicadreiklange liegen bleibt:



Diese Quinte kann auch in blos vierstimmiger Begleitung statt haben, und es bleibt alsdann die None oder Secunde dafür hinweg. Der Generalbassspieler erkennt diese Vertauschung der Intervalle sogleich aus der Bezifferung, weil in solchem Falle diese nicht lautet $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$, sondern nur $\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}$ mit den auflösenden Intervallen neben sich, z. B.



Freilich ist alsdann der Vorhalt eigentlich auch nur ein zwei- und kein dreifacher, da die Quinte sich nicht wohl als ein vorhaltendes Intervall ansehen lässt. Uebrigens kommt eine solche Spielweise häufig vor, und besonders in solchen Tonschlüssen, wo man den Dreiklang gern vollständig haben will, als z. B. hier:



Bisweilen trifft sich's auch, dass der Componist statt der grossen Secunde oder None sich der übermässigen bedient, um den Accord dadurch möglichst hervorstechend und pikant zu machen, z. B.



Auf ähnliche Art wie durch diesen grossen Septimenaccord wird, bei dreifacher Vor- oder Aufhaltung, der Dreiklang bisweilen auch durch den Terzdecimenaccord*) aufgehalten, der dann vorbereitet ist im Nonseptimenaccorde, über der Dominante, aus welchem ja jener Terzdecimenaccord entsteht, wenn er statt mit der Dominante sofort mit der Tonica begleitet wird:



*) Man sehe die fünfzehnte Vorlesung.

Die dabei gegen die Septime dissonirende grosse oder kleine Sexte (Terzdecime) muss eine Stufe abwärts aufgelöst werden. Sehr hat man sich dabei aber vor Quintenparallelen zu hüten, die nur zu leicht eintreten, sobald man das Intervall der None nicht als Secunde behandelt und sich aufwärts auflösen lässt. Im vierstimmigen Spiele bleibt deshalb meistens auch diese Secunde oder None hinweg, und um so mehr, als sie ursprünglich Quinte war. — Endlich kann bei dreifacher Vorhaltung im Dreiklange auch aufgehalten werden die Terz durch die Quarte, die Quinte durch die Sexte und die Octav durch die None, die noch lieber in diesem Falle aber zur Decime aufschreitet, z. B.



aber auch



im ersteren Falle ist die Bezifferung sehr häufig auch $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, also 2 statt 9, weil man nämlich nicht gern zusammengesetzte Zahlen (hier die 10) in die Bezifferung aufnimmt, auch die Bezifferung 2 3 immerhin gleich ist 9 10, und jedenfalls bestimmter noch.

Soll der Sextenaccord, als erste Umkehrung des Dreiklangs, durch drei Intervalle zugleich aufgehalten werden, so kann bei vierstimmiger Begleitung dies wohl nur geschehen durch die None, Septime und Quarte vor der Octav, Sexte und Terz, was sich in der Bezifferung ankündigt wie in folgendem Beispiele:



Wie leicht falsche Quintenfolgen in einem solchen Spiele entstehen können, ersieht der Aufmerksame auf den ersten Blick, und man nehme daher niemals die Quarte in die Oberstimme dabei, weil sonst die Parallele gar nicht zu vermeiden ist. — In fünfstimmiger Begleitung lässt sich im Sextenaccorde die Octav auch vorhalten durch die None und die verdoppelte Sexte durch die Septime und Quinte, als:



oder die Octav durch die None, die verdoppelte Sexte durch die Septime und Quinte, und die Terz durch die Quarte, in welchem Falle dann vier Vorhalte zugleich in dem Accorde wirken, als:



Ebenso pflegt der Quartsextenaccord, als zweite Umkehrung des Dreiklangs, in vierstimmiger Begleitung auch zugleich vorgehalten zu werden durch None, Septime und Quinte vor der Octav, Sexte und Quarte, in welche jene sich auflösen:



oder durch Septime, Quinte und Terz vor Sexte und verdoppelter Quarte, wobei demnach die Terz aufwärts und die Quinte abwärts zur Quarte fortschreiten, als:



und in fünfstimmiger Begleitung durch None, Septime, Quinte und Terz vor der Octave, verdoppelten Sexte und Quarte oder Sexte und verdoppelten Quarte, indem nämlich die Quinte eben sowohl zur Sexte hinauf- als zur Quarte hinabsteigen kann, um sich aufzulösen, und die Terz jedesmal zur Quarte hinaufsteigt, da sie gross ist:



oder



In diesem Falle sind dem zu Folge vier Vorhalte auf einmal in oder vielmehr vor dem Accorde enthalten.

Der Septimenaccord, nebst seinen Umkehrungen, kommt selten mit drei oder mehr Vor- oder Aufhalten auf einmal vor; geschieht es indessen, so ist es nur die None, durch welche die Octave, die Sexte, durch welche die Quinte, und die Quarte, durch welche die Terz vorgehalten wird:



demnach kann denn ein solcher dreifacher Vorhalt, da die Septime ausserdem wesentlich zum Accorde gehört, auch nur im fünfstimmigen Spiele bei diesem Accorde vorkommen, und wenn die Begleitung vierstimmig ist, muss augenblicklich auch einer von den drei Vorhalten wegbleiben; und entweder zwar die None, welche sich in die Octave, oder die Sexte, welche sich in die Quinte auflöst, da diese beiden, die Octave und Quinte, als vollkommenste Consonanzen eben diejenigen Intervalle sind, welche am schicklichsten aus dem Septimenaccorde weggelassen werden können.

Beim Quintsextenaccorde, der ersten Umkehrung des Septimenaccords, ist es die Octave, Sexte und Terz, welche sich, im Falle drei Vorhalte zu gleicher Zeit angewendet werden sollen, vorhalten lassen durch die None, Septime und Quarte:



und da die Quarte als umgekehrte Septime unter keiner Bedingung entbehrt werden kann, so erhellet deutlich, dass auch bei diesem Accorde drei Vorhalte auf einmal nur in fünfstimmiger Begleitung in Anwendung gebracht werden können, so wie überhaupt denn Alles, was bei einem Stammaccorde Regel ist und wird, auch bei dessen Umkehrungen, mit einziger Rücksicht auf das veränderte Intervallenverhältniss, gilt. Soll diese Harmonie in vierstimmiger Begleitung angewendet werden, so muss nothwendig auch ein Vorhalt wegbleiben, und am meisten zwar entweder die None als Vorhalt von der Octave oder die Septime als Vorhalt von der Sexte oder die Quarte als Vorhalt von der Terz, und letztere beiden zwar, da Sexte und Terz als umgekehrte Octave und Quinte die consonirendsten Intervalle sind.

Im Terzquartenaccorde, der dritten Umkehrung des Septimenaccords, werden jene Vorhalte zur None, Septime und Quinte, die sich auflösen in Octave, Sexte und Quarte:



Die ursprüngliche Septime erscheint hier als Terz. In *vierstimmiger* Begleitung bleibt ebenfalls ein Vorhalt weg, und am liebsten zwar die None, weil die Octav am meisten geeignet ist, aus dem Accorde entfernt zu werden, auch nur deshalb in denselben aufgenommen wurde, um *drei* Vorhalte anbringen zu können. *Kann* die None oder vielmehr die Octav mit ihrer vorhaltenden None aus irgend einem Grunde nicht entbehrt werden, so kommt zunächst die Reihe zum Auswerfen an die Quinte, welche die Quarte oder umgekehrte Octave, und dann an die Septime, welche die Sexte oder umgekehrte Terz vorhält:



Uebrigens sind letzte beide Auslassungen niemals gut, am allerwenigsten die letzte, welche die ursprüngliche Terz, den eigentlichen Leitton aus dem Accorde, entfernte.

Passender für die *vierstimmige* Begleitung ist der Septimenaccord mit *drei* Vorhalten in seiner *dritten* Umkehrung, als *Secundquartenaccord*, weil in dieser seine Septime im Basse liegt, und für die oberen drei

Stimmen nur der Dreiklang übrig bleibt, vor welchem nun die Vorhalte sich gestalten als Septime, Quinte und Terz, die sich auflösen in die Sexte, Quarte und Secunde:



Soll dieser Accord mit so viel Vorhalten fünfstimmig gebraucht werden, so muss man nothwendig ein Intervall verdoppeln, und das geeignetste dazu ist die Secunde als ursprüngliche Octave. Dann aber erhält er auch noch einen Vorhalt mehr. Eine Octave lässt sich für den Fall dem Accorde nicht zufügen, da die eigentliche Dissonanz, die Septime, im Basse enthalten ist, und solche bekanntlich niemals eine Verdoppelung zulässt. Käme der Fall vor, dass die Secunde nicht verdoppelt werden könnte, vielleicht weil alsdann falsche Harmonieen- oder Stimmfortschreitungen geschähen, so nimmt man dazu die Sexte als ursprüngliche Quinte oder auch die Quarte als ursprüngliche Terz. Indessen sind alle diese Verdoppelungen schon aus dem Grunde nicht zu empfehlen, weil sie — wie gesagt — zugleich auch eine Verdoppelung irgend eines Vorhalts herbeiführen, und solche dissonirende Verdoppelungen nicht wohl gestattet werden dürfen, am allerwenigsten im reinen oder sogenannten strengen Style, in welchem bekanntlich ja vorzugsweise der Generalbassspieler sich bewegt. Dreistimmig den Accord gebraucht lässt man die Secunde oder die Sexte weg, und damit entfernen sich begreiflich auch deren Vorhalte. Ueberhaupt bieten dem Generalbassspieler für sich alle diese Arten

von Vorhalte wenig oder gar keine Schwierigkeiten, da sie sämmtlich in der Bezifferung nebst ihren Auflösungsintervallen schon von Seiten des Componisten verzeichnet werden; nur hat er darauf die grösste Sorgfalt zu verwenden, dass keine Quinten- oder Octavenparallelen in der Fortschreitung entstehen, was gar leicht möglich ist und unvermeidlich fast immer eintrifft, wenn die Accorde nicht in der Lage genommen oder gespielt werden, in welcher ich die Beispiele hier aufstellte.

Hiernach hätte ich die Lehre von dem Spiel der Accorde mit Vorhalten in so weit vollendet, als solche (Vorhalte) einen besonderen Einfluss auf die Behandlung der Accorde selbst in der Begleitung und ihrer Bezeichnung in der Zifferschrift üben können, und es bleibt nun nur noch übrig, auch für den Fall das Spiel mit Vorhalten in Betrachtung zu ziehen, wo die Vorhalte selbst von dem Componisten in Noten aufgezeichnet worden sind, und der Generalbassspieler insbesondere nur die Sorge für die richtige Anordnung der Accorde dazu trägt, welcher Fall allemal, indess auch nur dann, eintritt, wenn die Vorhalte in der Generalbassstimme selbst, in der in Noten verzeichneten Unterstimme enthalten sind: ein Umstand, der mir sofort Stoff zu einer weiteren besonderen Vorlesung giebt, und sonach auch gleich der Gegenstand der nächstfolgenden seyn mag.

Neunzehnte Vorlesung.

Von dem Spiel der Accorde, welche durch Verzögerung des Basses entstehen.

In den letzten drei Vorlesungen handelte es sich von dem Spiel der Accorde mit Vor- oder Aufhalten; es ka-

men solche sowohl in ein- als mehrfacher Anzahl vor; immer aber waren sie in der Bezifferung enthalten, und das Wesentlichste, was der Generalbassspieler dabei zu thun hatte, war die Anordnung, je nach Maassgabe der Art seiner Begleitung, solcher Vor- oder Aufhalte in dem Accorde selbst, d. h. dass einmal sie richtig vorbereitet wurden, dann in dem Accorde selbst sich in gehöriger und harmonisch richtiger Lage zeigten, und hiernach auch sich wieder richtig auflösten. Nun können solche Vor- und Aufhalte, wie dort in den begleitenden Stimmen, ferner aber auch in dem Basse selbst enthalten seyn, und in solchem Falle ist es nicht mehr Sache des Generalbassspielers insbesondere, sondern war es schon Sache des Componisten, der die Generalbassstimme schrieb, für die richtige Anordnung derselben Sorge zu tragen. Daraus folgt indessen noch keineswegs, dass in dem Falle, wo solche Vor- und Aufhalte in der Bassstimme selbst enthalten sind, gar keine andere und besondere Beachtungen für den Generalbassspieler übrig bleiben, als welche die Bezifferung im Allgemeinen, von der früher ausführlich gehandelt wurde, schon mit sich führt; vielmehr treten auch in solchem Vorgange Umstände bisweilen ein, die ein besonderes Verhalten des Generalbassisten und Generalbassspielers in vieler Beziehung nöthig machen, und daher hier in der allgemeinen Generalbasslehre auch eine specielle Betrachtung unabweislich erfordern.

Das Erste, was ich dem zu Folge in solcher Hinsicht anzuführen habe, mag den Namen der Sache angehen. Weil in solchen Fällen nämlich, wo der auf- oder vorhaltende Ton im Basse selbst enthalten ist, wo dieser, der eigentliche Basston, also selbst in seinem Erscheinen durch einen dissonirenden Vorhalt einige Zeit aufgehalten wird, — weil in solchen Fällen der, eigentlich zum unmittelbar darauf folgenden Basstone gehörige Accord in den begleitenden Stimmen schon zu dem vor-

hergehenden aufhaltenden Basstone gegriffen, somit gleichsam in der Zeit seiner Bezifferung vorausgenommen wird, pflegt man dergleichen Accorde überhaupt auch wohl nur schlechthin Vorausnahmen oder (technisch) Anticipationen zu nennen, so häufig auch einige unter ihrem eigenen Namen erscheinen. Die nächste Folge hiervon ist, dass, im geraden Gegensatze zu den in den letzt vorhergehenden drei Vorlesungen betrachteten Vorhaltsaccorden, bei solchen Anticipationen allemal zwei Basstöne auf einen Accord fallen, wie dort allemal zwei Accorde zu einem Basstone gespielt werden mussten. — Um die Sache recht deutlich zu machen, will ich jeden Stamm- oder ursprünglichen Accord nebst seinen Umkehrungen besonders in den Fällen betrachten, wo er als eine Anticipation vorkommen kann oder als solche erscheint, woraus sich dann seine Behandlung für solchen Fall von Seiten des Generalbassspielers von selbst darstellt, wie manches Dahingehörige auch schon in der sechsten Vorlesung bemerkt wurde.

1. Der Dreiklang nebst seinen Umkehrungen in der Vorausnahme.

In dem nachstehenden Notenbeispiele wird bei *a* der Dreiklang, bei *b* der Sextenaccord und bei *c* der Quartsextenaccord vorausgenommen (anticipirt):





Da bei solchen Vorausnahmen, wie die Beispiele ergeben, der Vorhalt im Basse enthalten ist, so muss er hier auch vorbereitet seyn oder — wie Andere sagen — vorausliegen und ebenso hier sich auflösen. Demnach hat der Generalbassspieler nur darauf zu achten und die Accorde nur in der Lage und Folge zu nehmen, wie sie ohne die gedachte Verzögerung im Basse genommen werden müssten, dass keine an sich schon unerlaubte Harmonieenfolgen, als falsche Quinten und Octaven, unmelodische Sprünge etc. entstehen. — Was die Bezifferung insbesondere betrifft, so lehrte ich in meiner sechsten Vorlesung und andern Orts schon, dass zur Bezeichnung der vorausgenommenen Accorde, besonders derer, welche im Wechsel oder Durchgange vorkommen, ein schräger Strich über der Bassnote üblicher und auch passender ist, neben welchem dann über der ursprünglichen (zweiten) Bassnote diejenige Bezifferung steht, welche den Accord andeutet. Demnach hätte denn in obigen Beispielen der Bass auch dergestalt beziffert seyn können:



Uebrigens ist der vorausgenommene Sextenaccord in dem Beispiele *b* auch unter dem besonderen Namen Secundquintenaccord bekannt. Beide Intervalle, die Secunde

sowohl als die Quinte, können in vierstimmiger Begleitung auch, wie bei dem Sextenaccorde die Sexte und die Terz, unter gehöriger Einschränkung*) ohne Bedenken verdoppelt werden, nur lässt sich die Octave des Basses als eigentliche Dissonanz niemals dem Accorde zufügen, denn ausserdem, dass an sich keine Dissonanz verdoppelt werden kann und darf, würden durch solche Zufügung jedenfalls fehlerhafte Octavenparallelen entstehen, weil die doppelte Dissonanz nicht allein in den begleitenden Stimmen auch vorbereitet seyn, sondern sogar auch aufgelöst werden müsste, wie hier zu sehen:



Indess kann der Bass recht wohl auch in diesem Falle durch die, und gemeiniglich tiefere Octave verstärkt werden:



nur muss eine solche Verstärkung nicht etwa als eine fernere besondere Stimme angesehen werden, sondern lediglich als das, was z. B. der Contrabass im Unisono mit

*) Hier muss ich auf die allgemeine Accordenlehre in der siebenten und folgenden Vorlesung verweisen.

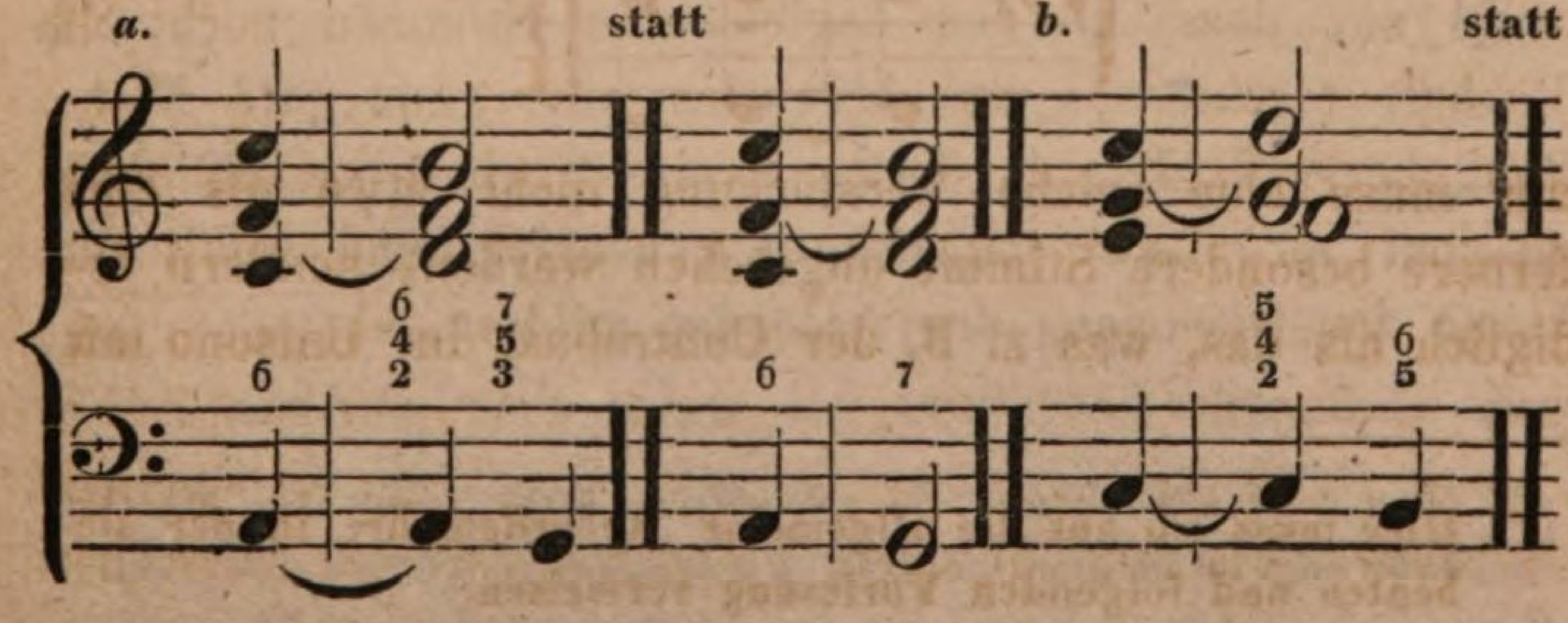
dem Violoncelle ist, lediglich als eine Verstärkung, die zudem eine grössere Wirkung hervorbringt, als wenn dieselbe Dissonanz in einer Mittel- oder der Oberstimme verdoppelt wird, wo aus eben dem Grunde alle solche Verdoppelung auch strenge verboten ist, wie z. B. hier:



was eine gar nicht zu entschuldigende Harmonieenfolge etc. wäre, da die übermässige Quinte eine Dissonanz ist und als solche niemals in zwei verschiedenen Stimmen zugleich erscheinen darf. Käme ein solcher Satz vor, so muss der Generalbassspieler, wenn anders durchgehends die Begleitung vierstimmig seyn soll, nothwendig das zweite Intervall, also hier die Secunde, verdoppeln oder im Einklange für zwei Stimmen denken.

2. Der Septimenaccord nebst seinen Umkehrungen in der Vorausnahme.

In dem nächstfolgenden Notenbeispiele wird bei *a* der Septimen-, bei *b* der Quintsexten- und bei *c* der Terzquartenaccord vorausgenommen oder anticipirt:



c. statt



Ich habe die Bezifferung so geschrieben, wie sie sich nach dem Verhältniss der Intervalle der Accorde zu dem dissonirenden Basse gestaltet; gewöhnlicher aber ist für alle drei Fälle diese Bezifferung:



denn auch diese Accorde behandelt man so, wie sie ohne die Verzögerung des Basses, mit ihrem wirklichen Basse, nämlich als wirkliche Septimen-, Quintsexten- und Terzquartenaccorde behandelt werden müssten, was die letzte Art der Bezifferung noch deutlicher und bestimmter angiebt als die erste.*) Demnach wird bei *a* ausser dem Basse die Sexte, als Septime des vorausgenommenen Septimenaccords, bei *b* die Quarte oder an deren Stelle die Quinte, und bei *c* die Secunde oder dafür die Terz vorbereitet u. s. w. Deshalb spielen Einige das Beispiel auch wohl so, dass in den begleitenden Stimmen noch ein Vorhalt erscheint, was bisweilen eine ganz gute Wirkung hervorbringt, da dieser zweite Vorhalt gemeiniglich zu dem im Basse enthaltenen consonirt, und somit die Härte der Dissonanz des Accordes mildert, als:

*) Man sehe zurück auf die allgemeine Lehre von der Bassbezifferung in meiner sechsten Vorlesung.



Den bei *b* vorausgenommenen Quintsextenaccord pflegt man nach seinen Bestandtheilen auch wohl den *Secundquartquintenaccord* zu nennen, so wie der bei *c* vorausgenommene Terzquartenaccord bisweilen nach dem Verhältniss seiner Intervalle zu dem vorhaltenden Basstone *Secundterzenaccord* genannt wird. — Hier möchte es wohl Zeit seyn, auch noch deutlicher über das Wort *Vorausnahme* und *vorausnehmen* mich auszulassen. Es rührt daher, weil der Accord gewissermassen früher (vorher) angeschlagen wird, als derjenige Basston eintritt, durch welchen er erst seinen eigentlichen Charakter und Namen erhält, indem an die Stelle dieses Basstones ein anderer Basston getreten ist, der ihn für einige Zeit verhindert in seinem Erscheinen, doch niemals länger, als dass er selbst auch noch zu seinem, zu dem ihm eigenthümlich angehörenden Accorde gehört werden kann. Und weil nun dieser vorhaltende Ton allemal eine Dissonanz erzeugt, so kann denn auch im Septimenaccorde nicht dessen dritte Umkehrung, der Secundquartenaccord, auf solche Weise vorausgenommen werden, da bei diesem Secundquartenaccorde ursprünglich schon eine Dissonanz (die Septime) im Basse enthalten ist. Zur Vorbereitung einer vor- oder aufhaltenden Dissonanz nämlich kann wohl, niemals aber auch zur Auflösung derselben die Septime dienen, und auflösen jene müsste diese doch, wenn der Secundquartenaccord vorausgenommen werden

sollte, ja es wäre eine Consonanz sogar (ursprünglich Quinte oder Terz), welche zum Vorhalt dieser Septime in solchem Falle dienen müsste, welches dieses Beispiel beweist:



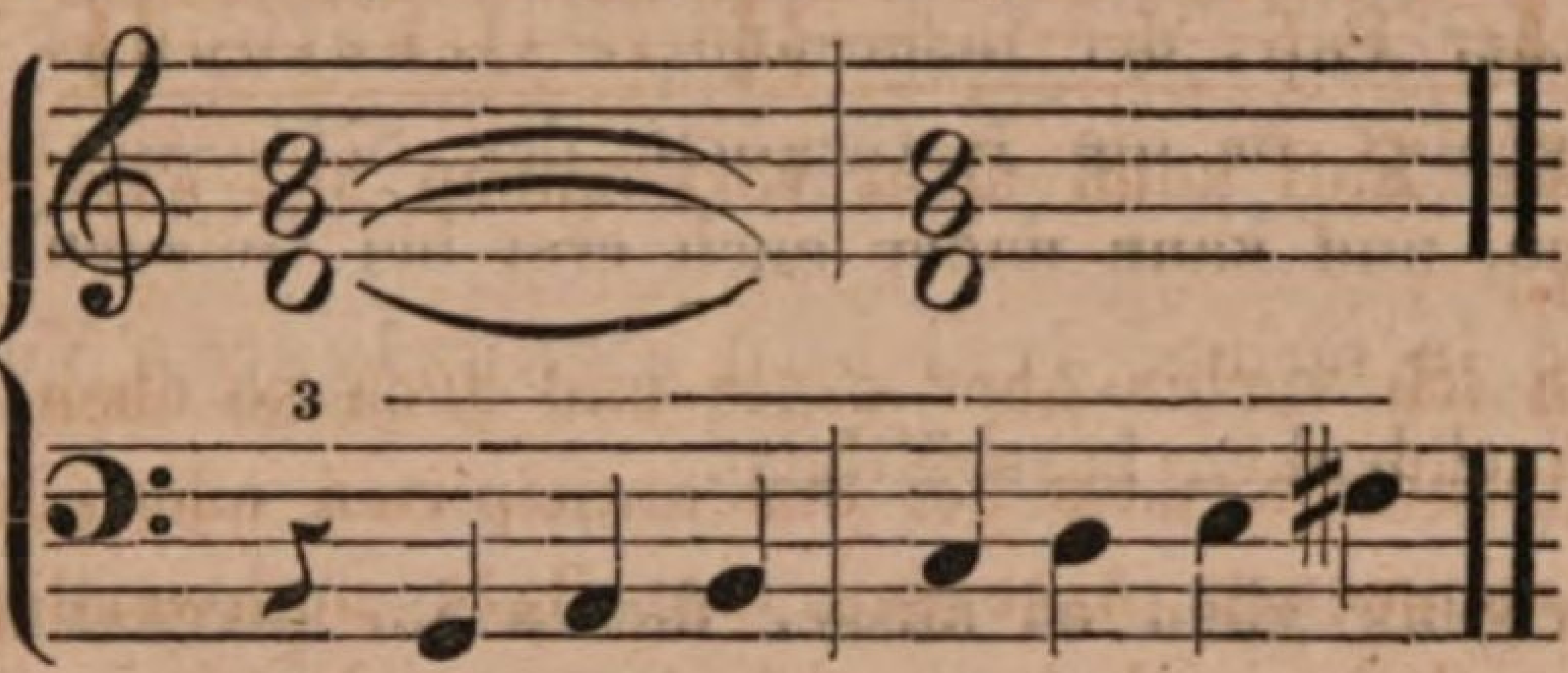
Ein solcher Fall kann nicht vorkommen und existirt auch gar nicht.

Wenn ich vorhin aber sagte und auch so eben wieder darauf hindeutete, dass bei den anticipirten oder (deutsch) vorausgenommenen Accorden der Bass nöthwendig vorausgelegen haben, d. h. vorbereitet worden seyn müsse, so ist diese Regel doch nicht ganz ohne alle Ausnahme, sondern nur von den Fällen zu verstehen, wo die Harmonie rein von allen Verzierungen gehalten wird, also solche nur in ihrer ursprünglichen Gestalt mit wirklichen und blossen dissonirenden Vorhalten erscheint, kurz wo der aufhaltende Ton im Basse ein wirklich dissonirender Vorhalt ist; wo solche vorausgenommene Accorde blos im unregelmässigen Durchgange oder sogenannten Wechselgange vorkommen, wie z. B. hier:



da fällt natürlich die Pflicht der harmonischen Vorberei-

tung des dissonirenden Basses ganz hinweg. Uebrigens erlauben sich gute Tonsetzer Vorausnahmen dieser Art meist nur in ziemlich geschwinder Bewegung, und ältere strenge Harmoniker wollen sogar, dass sie nur auf schlechten Takttheilen vorkommen, was neuere jedoch nicht so genau nehmen, wie denn überhaupt das musikalische Gewissen nach und nach eine immer grössere Ausdehnung und freie Leichtigkeit gewonnen hat, und so treffen wir denn jetzt auch Stellen, wie z. B. diese:



wobei denn, statt der weit bequemer zu übersehenden Querstriche, nicht selten auch die volle Bezifferung angewendet wird, wornach die Bassstimme des letzteren Beispiels lautet:



was doch Nichts ist, als ein auf den harmonischen Dreiklang gegründeter Stufengang der aufsteigenden Tonleiter.

Dies ohngefähr möchte alles Das seyn, was über das Wesen der Anticipation zu wissen dem Generalbassspieler für seinen Zweck durchaus nothwendig ist, und ich glaube damit auch ziemlich alle, wenigstens die meisten und gemeinüblichsten Accorde aufgezählt zu haben, die in solcher Vorausnahme vorkommen oder durch einen Vor- oder Aufhalt im Basse selbst entstehen. Nur alsdann, wenn der Bass, besonders kurz vor dem Schlusse eines

Tonstücks, die Dominante oder die Tonica mehrere Takte oder wenigstens die Zeit mehrerer Accorde hindurch aushält oder liegen lässt, während in den übrigen Stimmen mancherlei contrapunktische Künste angebracht und gleichsam mehrere verschiedene Accorde nach einander bildend auf einem Punkte zusammengedrängt werden, können wohl noch einige besondere und hier noch nicht in Betrachtung gekommene Accorde entstehen, die mit den vorausgenommenen viele Aehnlichkeit und Gemeinschaft haben; allein ein solcher Fall, der insbesondere Orgelpunkt genannt wird, gehört in die Kathegorie der Schlussformen und Cadenzen, und kann daher auch erst bei Gelegenheit dieser, also in meiner drei und zwanzigsten Vorlesung, unser Nachdenken beschäftigen.

Uebrigens giebt es ausser diesen im sogenannten Orgelpunkte sich gestaltenden Accorden auch noch verschiedene andere, welche weder auf einem wirklichen und bestimmten Grundaccorde etc. beruhen, noch durch Vorhalte oder Vorausnahmen entstanden sind, und die von einigen Tonlehrern daher auch wohl unächte Accorde genannt werden. Grösstentheils kommen sie auf liegendem Basse und blos im Durchgange vor, und entstehen durch das zufällige Erhöhen oder Erniedrigen der eigentlich dazu gehörigen Intervalle, wie in diesem Beispiele:



wo die Harmonie oder Accorde ursprünglich eigentlich hätten lauten sollen:

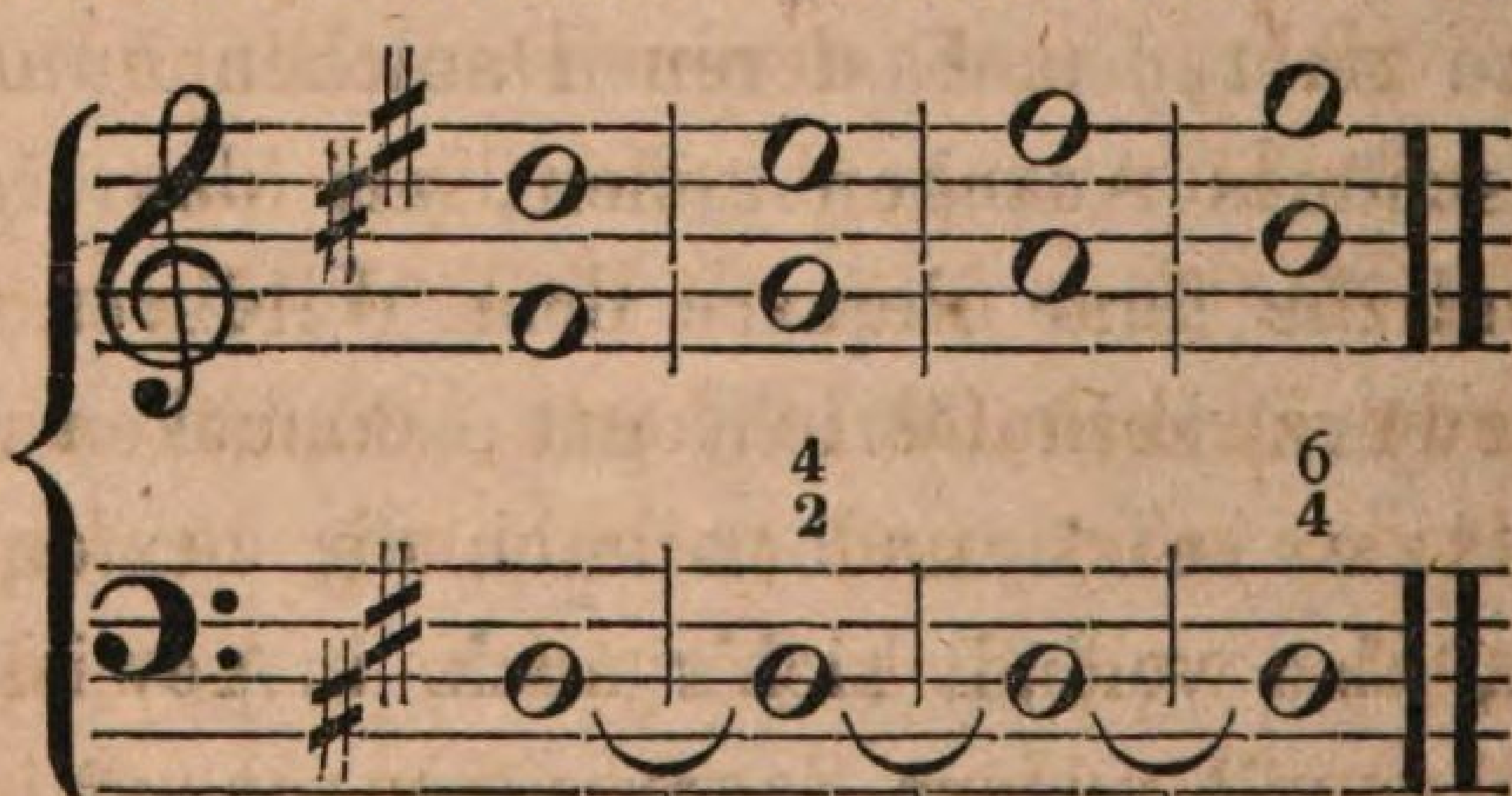


Demnach verdanken diese und solche Accorde ihre Entstehung meistens nur einer Ausschmückung oder Verzierung der einfachen Melodie, und werden aus dem Grunde von vielen Harmonikern auch wohl Schein- oder Quasi-Accorde genannt, mit welchem Rechte — kann ich freilich nicht begreifen. Es sind Durchgangsaccorde und nichts Anderes, aber auch nichts weiter. Richtiger schon als jene nannten die alten Tonlehrer, denen es noch eine Ehre war, alle ihre Kunstausdrücke aus der lateinischen Sprache zu entnehmen, sie *chordae elegantiores*, weil sie nicht wesentlich zur Tonleiter und zu den auf dieselbe gegründeten Accorden gehören, sondern nur der Zierlichkeit, des Schmuckes und fliessenderen Gesanges in den einzelnen Stimmen wegen gebraucht werden. Mattheson lässt sich (was ich nur um der Possierlichkeit der Erklärungsweise willen hier wörtlich mittheile) in seiner „exemplarischen Organistenprobe“ pag. 17 also darüber vernehmen: „Massen sie (diese Accorde) einer Melodie und Harmonie, so zu reden, fast einen solchen *haut-gout* und ein solches schönes Ansehen geben, als das Gewürz den Gerichten und die feine Piquere dem Wildbret. Denn, so wie ohne Gewürz kein Gericht gut schmecken wird, und hergegen allzuviel desselben auch die besten Schüsseln verdirbt etc., also verhält sich's auch, in gewissen Stücken des Gebrauchs, mit unsern sogenannten *chordis elegantioribus*“ u. s. w. — Wenn Mattheson, der dies 1719 drucken liess, jetzt noch lebte: ich möchte hören, wie er über die heutige Verwendung dieser *chordarum elegan-*

tiorum urtheilte! — Nur der Generalbassspieler kann sie nicht auslassen, wo sie in seiner Stimme vorgeschrieben wurden, und sie machen ihm für seine Kunst auch gar keine Schwierigkeiten, wenn er nur die allgemeinen Regeln über die Bassbezifferung dabei beobachtet, denn sind solche Accorde wirklich durch Ziffern angedeutet, so muss er sie auch spielen, so sehr dabei zu wünschen ist, dass sie nicht zu lange ausgehalten werden. Ist dies nach dem Zeitwerthe der Bassnote der Fall, und kann der Generalbassspieler nicht aus der Bezifferung erkennen, ob die Accorde nur kurz angegeben werden sollen, so ist es, zur sicheren Vermeidung von Uebelklängen und Fehlgriffen, immer gerathener, wenn er dergleichen Stellen nur *tasto solo* begleitet. Dass übrigens auch die besten Componisten manchmal dergleichen Durchgangsaccorde selbst bei längerem Zeitverhalt verwenden, beweist diese Stelle:



deren sich Mozart bedient, wo er einfach hätte setzen sollen, und wo die einfache Grundharmonie auch ist:



Wie die von einigen neueren Tonlehrern auch für brauchbar erklärten fünf-, sechs- und noch mehrstimmigen Accorde entstehen, ist bei früheren Gelegenheiten

bereits mehrfach erklärt worden. In den unteren Stimmen nämlich wird der jedesmal zum Grunde liegende Accord angegeben, während dessen in zwei oder mehreren Oberstimmen Vorhalte angebracht sind, durch deren Auflösung dann Verdoppelungen von Accordintervallen entstehen, wie in diesen Beispielen:



wo bei *a* in dem Dreiklange von *G* die Octav durch die None und die Terz durch die Quarte, bei *b* in dem *C*-Dreiklange die Octav durch die grosse Septime und durch die None, und bei *c* in dem *A*-Dreiklange die Quinte durch die Sexte, die Terz durch die Quarte und Secunde, und die Octav durch die grosse Septime aufgehalten wird.

Auf diese Weise lässt sich eine sehr beträchtliche Anzahl von Accorden bilden, deren Ursprung aber Jeder nach dem Bisherigen leicht selbst erkennt, wenn er nur das Wesen der Vorhalte und Verdoppelungen genau in Betrachtung zieht, und deren Darstellung um so weniger auch uns hier lange beschäftigen kann, als für den Generalbassspieler fast niemals Fälle vorkommen, wo er solche Accorde zu behandeln hätte, einmal da er selten oder niemals so stark und vollstimmig zu begleiten hat, und dann auch, weil sich dergleichen Accorde fast gar nicht in der gewöhnlichen Bassbezifferung ausdrücken lassen; denn wie wollte man z. B. obige drei Fälle und Harmonieverbindungen in solcher anders bezeichnen als etwa durch



und wer kann daraus erkennen, dass die Accorde so, wie sie oben ausgesetzt worden sind, gespielt werden sollen? Ein Jeder wird sie vielmehr folgendermassen behandeln:



denn jene Ziffern bezeichnen zwar jeden Vorhalt, aber nicht zugleich auch den dabei in den unteren Stimmen enthaltenen Dreiklang, der vom Componisten selbst vorgeschrieben werden müsste. Gehen wir daher, nachdem wir damit über alle Arten von Vorhalts- und dergleichen Accorden uns, wie über ihre Behandlung beim Generalbassspiele, vollständig unterrichtet haben, ohne weiteren Aufenthalt zu einem anderen und für die gesammte Kunst des Generalbassspiels zwar ungleich wichtigeren Gegenstande unseres laufenden praktischen Unterrichtes darin über.

Zwanzigste Vorlesung.

Verschiedene Gattungen des Generalbassspiels, entstanden aus der Verschiedenheit seines Zwecks, oder über die Begleitung des Generalbassisten im Allgemeinen wie im Besonderen.

Doch nicht allein die Lehre von dem Spiel der Accorde mit Vor- oder Aufhalten habe ich mit der letzten Vorle-

sung beschlossen, sondern alles eigentlich Mechanische auch, was unserer Kunst wie jeder anderen anklebt, ist damit abgethan, sobald wir unter diesem Mechanismus nur nicht blos die Zusammensetzung der einzelnen Glieder und Theile des grossen Gebäudes der Generalbasskunst, sondern auch die Wissenschaft verstehen wollen, worauf diese Zusammensetzung und Theilung des Ganzen im Einzelnen beruht. Kurz wer alle die in den bisher von mir hier mitgetheilten Vorlesungen enthaltenen Regeln über die Kunst des Generalbassspiels befolgt und durch Uebung eine gewisse Fertigkeit sich in ihrer Anwendung erworben hat, der — glaube ich mir gestehen zu müssen — kann, was das eigentlich Mechanische blos anbelangt, überhaupt auch — wie man gewöhnlich sich auszudrücken pflegt — den Generalbass spielen, wird in der praktischen Ausübung einer generalbassmässig eingerichteten Stimme niemals einen gegen die eigentlich grammatikalischen Regeln dieser Kunst erheblichen Verstoss begehen, wird fertig seyn in der Kunst der harmonischen Begleitung einer solchen Stimme. Allein mit dieser Fertigkeit in der mechanischen Ausübung ist noch keineswegs auch eine allgemeine Richtigkeit in der Kunst des Spiels überhaupt schon verbunden. Wir müssen eine ex- und intensive Richtigkeit nämlich hier unterscheiden. Extensiv richtig — allerdings! — ist das Spiel, wenn wir die Accorde nicht allein so greifen, wie sie in Ziffern und Zeichen vorgeschrieben sind, sondern auch nach den Regeln, welche die specielle Lehre des Generalbasses über diese ihre Zeichen- und Zifferschrift aufstellt, und wenn wir dabei auch diejenigen Vorschriften beobachten, welche die allgemeine Lehre der Harmonie über die Folge der einzelnen Accorde und die Fortschreitung ihrer besonderen Stimmen uns ertheilt; allein ob es intensiv richtig auch sei, schön, kunstmässig im höheren Sinne des Wortes, hängt noch ab von dem Endzwecke, zu welchem über-

haupt es geschieht, d. h. von dem Grade der Angemessenheit, in welchem seine ganze innere und äussere Einrichtung zu diesem besonderen Zwecke sich verhält. Das scheint auf den ersten Blick eine Hyperbel vielleicht, da in seiner Gesammtheit angeschaut alles Generalbassspiel eigentlich nur zu einem einzigen Endzwecke geschieht, nämlich dem der Begleitung, des Accompagnements, und da es somit, sobald es nur die Regeln der Begleitung überhaupt in sich aufnimmt und zur äusseren Verwirklichung kommen lässt, auch in allen Fällen schon eine intensive Richtigkeit, eine Kunstmässigkeit, künstlerische Schönheit an sich tragen muss; indessen, von dem allgemeinen Standpunkte in den besonderen auch übergegangen, ergeben sich nicht allein aus dem allgemeinen Principe und Wesen der Begleitung überhaupt auch besondere, specielle Regeln für dieselbe, sondern gestaltet sich der Zweck dieser Begleitung überhaupt auch als ein verschiedener, je nachdem das Tonstück ein anderes ist, einen anderen Charakter hat und eine andere Bedeutung, dessen Hauptstimmen von dem Generalbassspieler generalbassmässig und harmonisch begleitet werden. Den Choral z. B. begleiten wir ganz anders als vielleicht das Recitativ, eine vollstimmige Instrumentalmusik ganz anders als vielleicht einen einfachen Sologesang u. s. w.; und so ergeben sich denn aus dieser Verschiedenheit des Endzweckes auch gewissermassen verschiedene Gattungen oder Arten des Generalbassspiels, die alle wie von selbst sich herausstellen, wenn ich in Folgendem die besonderen Regeln anzugeben suche, welche der Generalbassspieler, aus diesem Gesichtspunkte seine Kunst betrachtet, zu beobachten hat, wenn sein Spiel nicht allein ein fertiges und extensiv richtiges, sondern auch ein geschmackvolles, in jedem Falle künstlerisch wirksames und intensiv richtiges seyn soll.

Der nächste und Haupt-Zweck jeder Art von General-

bassspiel — deutete ich vorhin schon an — ist Begleitung: so unterliegt seine innere wie äussere Einrichtung denn zunächst und überhaupt auch den Anforderungen, welche wir im Allgemeinen an eine musikalische Begleitung stellen. Manches dahin Gehörige habe ich schon in meiner achten Vorlesung bemerkt, doch muss in specieller Rücksicht hier, wie ich auch dort versprach, noch Folgendes darüber bemerkt werden.

Accompagnement, ital. Accompagnamento, deutsch eigentlich Begleitung, ist für den Generalbassspieler die Unterstützung einer oder mehrerer Solostimmen durch sein harmonisches Spiel. Diese Unterstützung soll zur Hebung und Verherrlichung jener Stimmen dienen, und daher muss denn die Begleitung überhaupt auch immer nur dienend seyn, niemals herrschen und befehlen wollen, sondern ehrerbietig, wo möglich auch mit Zuneigung neben der Hauptstimme als ihrer Herrscherin einhergehen. Und daraus folgt für den besonderen Fall denn, dass man bei stark besetzten Tonstücken, bei einzelnen lebhaft vorzutragenden Stellen, plötzlichen Ausweichungen und Uebergängen in weiter entfernte Tonarten etc. grösstentheils, auch wenn kein *forte* oder *fortissimo* ausdrücklich angezeigt ist, die zum Grunde liegende Harmonie so vielstimmig als möglich zu nehmen hat. Dagegen setzen Tonstücke und einzelne Stellen von sanftem, traurigem etc. Character gemeiniglich auch eine wenigerstimmige Begleitung voraus, wenn auch der Componist nicht besonders ein *piano* oder *pianissimo* angemerkt hat. Ueberhaupt darf man nicht glauben, dass bei der gewöhnlichen vierstimmigen Begleitung jede einzelne Stelle durchaus nicht mehr und nicht weniger als vier Stimmen erfordere: oft kommt der Generalbassspieler in den Fall, von selbst hier bald eine mehr-, bald eine minderstimmige Begleitung zu wählen, wie z. B. bei einem schnell mit einander abwechselnden *forte* und *piano*.

Nur darf dabei nicht gegen die bestehenden Regeln der Harmonie überhaupt gefehlt werden. Wo *crescendo* steht oder solches doch anzuwenden ist, verstärkt man die Begleitung nach und nach in der Stimmenzahl, wie man im entgegengesetzten Falle solche auch immer mehr abnehmen, geringer werden lässt. Den Zeitwerth der Noten und Töne betreffend hat natürlich der Generalbassspieler bei seiner Begleitung im Allgemeinen solchen genau inne zu halten, sowie denn überhaupt auch sein Spiel meistens ein gebundenes und getragenes ist; allein wo der Componist in den übrigen begleitenden Stimmen ein *staccato* oder kurz abzustossende Töne anwendet, hat auch der Generalbassspieler seine Begleitung in solcher Art zu ordnen, damit sein getragener Vortrag nicht den Ausdruck der Solostimmen verdunkelt. Dasselbe ist der Fall bei einem *piano* der übrigen und Solostimmen, und sind diese Streichinstrumente und haben ein *pizzicato* vorzutragen, so ist es aus dem Grunde sogar gerathener, die Begleitung ganz einzustellen, was denn meistens auch in der Stimme durch *senza Accompagnamento* oder *senza Organo, senza Cembalo* etc. angedeutet worden ist.

Eine fernere Regel entsteht aus jenem Hauptzwecke der Begleitung, dass der Generalbassspieler seine Accorde wo möglich immer in einer solchen Höhenlage zu nehmen hat, dass er die zu begleitende Solostimme nicht damit überschreitet, ja mit der Oberstimme seiner Begleitung noch nicht einmal in die nächste Nähe dieser Solostimme kommt. Wie intensiv, so muss auch extensiv seine Begleitung stets dienend zu der herrschenden Solostimme sich verhalten. Nun aber kann es der Fall seyn, dass die Solostimme eine der Bassregion angehörende Stimme ist, als Tenor, Bass, Fagott, Violoncell etc.: alsdann freilich ist der Generalbassspieler gezwungen, mit seiner Begleitung über deren Tonlage hinauszugehen, indessen darf dies doch niemals weiter als höchstens eine Octave

geschehen, wodurch der Solospieler auch niemals eine Verdunkelung oder Uebertönung erfahren wird, indem alle die Instrumente, welche zu behandeln dem Generalbassspieler vorkommen können, als Orgel, Clavier, Violoncell, Harfe, Gambe etc. niemals in dieser Mittellage eine solche Kraft besitzen, durch einfache Accorde die stets reicher ausgestattete Solostimme zu verdunkeln. Als allgemeine Regel lässt sich für solchen Fall annehmen, dass der Generalbassspieler stets Sorge zu tragen hat, dass durch seine Begleitung keine zu grosse Zwischenräume zwischen Bass und Accord entstehen, und können solche Zwischenräume nicht durch die Lage der Accorde für sich schon hinlänglich vermieden werden, so muss er daneben noch seine Zuflucht zu der weiten Harmonie nehmen. Uebrigens hat auf diese Höhenlage der begleitenden Accorde auch der Charakter des zu begleitenden Tonstücks einen wesentlichen Einfluss: Tonstücke von munterem, lebhaftem, heftigem u. s. w. Charakter sind allemal mehr hoch als tief, Tonstücke von sanftem, traurigem, feierlichem u. s. w. Charakter dagegen mehr tief als hoch zu begleiten.

Wie oft der Begleiter seine Accorde anzuschlagen hat, ist bei anderer Gelegenheit schon gezeigt worden; indessen muss doch auch in dieser Hinsicht noch besonders gehört werden, was für den speciellen Fall wohl am passendsten ist. Es können nämlich eben sowohl Stellen vorkommen, wo ein öfter wiederholtes Anschlagen, als wo ein zu sparsames Intoniren der Accorde dem allgemeinen Zwecke der Begleitung geradezu widerspräche. Als ein sicherer Führer wird in dieser Hinsicht dem Generalbassspieler allemal die Regel dienen, dass seine Begleitung überhaupt nur den Zweck hat, den Ausdruck einer Solostimme oder ihre etwa sonst schon vorhandene Begleitung noch zu verstärken: wird diese Verstärkung schon durch ein sparsames Anschlagen erreicht, so

ist ein öfteres Wiederholen desselben natürlich überflüssig und überladend, und umgekehrt.

Um die Mitspielenden im Takte und im Tempo zu halten, was nicht minder zur Aufgabe des begleitenden Generalbassspielers gehört, hat man, vorzüglich im Falle des Eilens oder bei gewissen schwer einzutheilenden Stellen etc., die erste Bassnote eines Taktes jedesmal durch die tiefere Octav zu verstärken, und haben, ausser dem Basse, alle Stimmen synkopirte Noten, so verdoppele man jede, also auch die zweite Bassnote. Besonders ist bei kurzen Pausen im Basse oder in den übrigen dazu gesetzten Stimmen in solchem Falle ein kräftiger Anschlag, wie die mehrstimmige Begleitung, sehr anzurathen. Auch kann der Generalbassspieler, wenn die Pausen auf den guten Takttheil fallen, durch vorläufiges Angeben der Accorde der zu besorgenden Unordnung im Takte leicht vorbeugen, nur ist dabei grosse Vorsicht hinsichtlich der Harmonienfolge anzuwenden.

Ein fester, nachdrücklicher Anschlag ist ferner auch bei den ersten Takttheilen nach einer verzierten Fermate oder Cadenz sehr nothwendig, damit die übrigen etwa Mitspielenden desto sicherer einzufallen im Stande sind. Während der willkührlichen Verzierung der Fermate pausirt man natürlich bis zur letzten Note, mit welcher der vorgeschriebene Dreiklang gemeiniglich aber nur schwach angegeben wird.

Verzierungen sind natürlich dem Generalbassspieler niemals erlaubt. Seine Begleitung muss so einfach und schmucklos seyn, wie sie in Noten, Ziffern und Zeichen dasteht. Nicht einmal ein Harpeggio möchte ich ihm anders gestatten, als wo es ausdrücklich vorgeschrieben ist, oder wo der zu spielende Accord sich nicht anders (wie z. B. auf dem Violoncelle) hervorbringen lässt.

Dies ohngefähr scheinen die überall gültigen besonderen Regeln zu seyn, welche aus dem allgemeinen

Zwecke der Begleitung für das dahin gehörige Spiel des Generalbassisten im Allgemeinen hervorgehen. Kommen wir nun auch zu den Fällen, wo die Begleitung des Generalbassspielers sich ausserdem noch in einzelne verschiedene Gattungen gestaltet. Wie schon gesagt und wie auch leicht begreiflich, lassen sich solche Fälle nur in der speciellen Verschiedenheit und Eigenthümlichkeit des Charakters desjenigen Tonstücks selbst auffinden, das der Generalbassspieler eben zu begleiten hat, und da von dem Spiele der Choräle oder vielmehr der Begleitung des Choralgesangs etc. in den demnächstigen Vorlesungen ganz besonders die Rede seyn wird, so bleibt uns hierorts für diese solche Betrachtung einzig und allein nur noch das Recitativ als ein derartiges Tonstück übrig, das wegen seiner bedeutenden Abweichung von allen sonstigen Formen der musikalischen Dichtung auch eine ganz eigenthümliche Behandlung in der Begleitung von Seiten des Generalbassspielers voraussetzt oder vielmehr erfordert, und so diese Begleitung gewissermassen auch in eine ganz besondere Gattung gestaltet.

Die wesentlichste und bedeutendste Abweichung des Recitativs von allen übrigen musikalischen Dichtungsformen besteht darin, dass es sich, die wenigen darin *a tempo* oder *arioso* überschriebenen Stellen ausgenommen, fast gar nicht an ein bestimmtes Tonmaass bindet, sondern rein declamatorisch vorgetragen seyn will mit blos gesangartiger Abwechselung der Tonhöhe. Dies macht nun vor allen Dingen nothwendig, dass der begleitende Generalbassspieler die immer auch beigefügte recitirende Stimme sorgfältig nachliest, damit er die Momente genau erkennt, in denen er mit seinem begleitenden Accorde einzufallen hat. Dann giebt man bei leicht zu treffenden Intervallen die Accorde genau mit der dazu bestimmten Note des Sängers, oder wer sonst das Recitativ vorträgt, an. Kommen aber schwer zu treffende Intervalle oder

überhaupt ungewöhnliche Harmonieen und plötzliche Ausweichungen in entfernte Tonarten vor, so kann der Generalbassspieler, zur Erleichterung für den Sänger, auch wohl ein wenig früher einfallen, besonders wenn der Singende kein guter Treffer ist; doch hat er sich alles etwaigen Mitspielens der Singstimme oder unzeitigen Einhelfens sorgfältig zu enthalten.

Um dieser Erleichterung im Treffen der Intervalle willen ist eine fernere Regel bei der Begleitung des Recitativs, dass man den Ton des Sängers, vornehmlich zu Anfang einer Periode oder nach einem Ruhepunkte, in der Oberstimme des Accordes nimmt. Sollte dies, aus irgend welchem Grunde nun, durchaus nicht geschehen können, so sucht man wenigstens, vielleicht vermittelst eines Harpeggio's oder längeren Aushaltens, jenen Ton zuletzt hören zu lassen.

Mancherlei Ursachen halber, zu denen auch die nöthige und gefällige Abwechselung gehört, pflegt man nämlich bei Recitativen auch recht gern wohl die Intervalle der bezeichneten Accorde nicht immer zugleich, sondern nach einander, gebrochen, anzugeben, wobei jedoch insbesondere zu merken ist, dass bei lebhaftem Tempo und überhaupt dem Ausdrucke lebhafter und heftiger Empfindungen diese Brechung sehr schnell, während bei Stellen von sanftem, ruhigem oder traurigem Charakter nur langsam und gefällig geschehen muss. In allen Fällen hüte man sich aber, auch bei Recitativen, vor einem zu häufigen oder gar stereotypen harpeggirten Vortrage der begleitenden Accorde. Nichts ermüdet mehr als Einförmigkeit, und das gebrochene Spiel soll nur zur Abwechselung dienen. Wo es von besonders guter Wirkung ist, hört und fühlt das gebildete Ohr von selbst: bestimmte Regeln, auf den einzelnen Fall passend, lassen sich dafür nicht geben. Auch nicht blos auf einerlei Art darf die Brechung geschehen, wenn der Zweck der Man-

nigfaltigkeit und Abwechselung vollkommen erreicht werden soll.

Eine fernere sehr wichtige Regel, welche aus jener Eigenthümlichkeit des musikalisch declamatorischen Vortrags des Recitativs für die Begleitung des Generalbassisten hervorgeht, betrifft den Werth der Accordnoten. In der Regel nämlich haben sich unsere Componisten zur Bezeichnung des Basses der recitativischen Begleitung in Generalbassstimmen nur der ganzen und halben Taktnoten bedient; allein demungeachtet hält der begleitende Generalbassspieler, besonders wenn seine Begleitung auf einem Orgelwerke geschieht, die Töne nicht nach der vorgeschriebenen Geltung aus, sondern hebt, grösstentheils bald nach dem Anschlage des jedesmaligen Accords, die Finger von den Tasten, und pausirt so lange, bis wieder eine andere Harmonie eintritt. Sollen die Töne und Accorde ununterbrochen fortgehalten werden, so ist dies ausdrücklich auch durch *tenuto* (*ten.*) bemerkt, und in solchen Fällen ist das Brechen der Accorde, besonders auf besaiteten Clavierinstrumenten oft von grosser Wirkung und nothwendig. Wird ein und derselbe Accord sehr lange beibehalten, so kann ihn der begleitende Generalbassspieler, auch ausser dem *tenuto*, etwa bei Einschnitten während der Pausen, oder zu den gewichtigsten Noten des Sängers etc., in der jedesmal schicklichsten Lage schwach oder gebrochen wieder angeben, also während seiner Zeitdauer in solchen Momenten öfter wiederholen, weil im anderen Falle, wollte man den Accord gar nicht aushalten, solche Stellen zu leer ausfallen müssten.

Wie mit dem Werthe der Noten nimmt man es auch in Ansehung der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen bei Begleitung der Recitative nicht so genau, als bei jedem anderen Tonstücke; ja es kann, bei der schnellen Ausweichung, die der Componist oft in Recitativen

anwendet, bisweilen sogar der Fall vorkommen, dass eine solche Vorbereitung und Auflösung durchaus nicht möglich ist oder, um nicht andere noch grössere Fehler in der Harmonien- und Accordfolge zu begehen, geflissentlich übergangen werden muss, wie z. B. da, wo um des allgemeinen Zwecks und Charakters der Begleitung willen sehr schnell eine bedeutend höhere oder tiefere Lage zu nehmen ist.

Ueberhaupt darf der Generalbassspieler bei Begleitung eines Recitativs nie vergessen, dass ein sehr grosser und wesentlicher Theil der Wirkung blos von ihm, von der Behandlung seines Accompagnements abhängt, und muss daher Alles thun, was zur Hebung dieser Wirkung beitragen kann, und sollte es ihm bisweilen auch ein wahres Opfer seiner künstlerischen und harmonischen Gewissenhaftigkeit kosten. Es ist daher keineswegs genug, dass der Generalbassspieler in seiner Begleitung den Sänger unterstützt, sondern er muss auch Ausdruck in sein Spiel zu legen suchen, und somit im Sanften sanft, im Heftigen heftig, im Traurigen traurig, im Frohen froh, im Ernsten ernst, und im Gemüthlichen mit gemüthlich seyn.

Begreiflich redete ich bis dahin vorzugsweise nur von dem Recitative, das weiter keine Begleitung hat als die des Generalbassspielers: ist auch eine andere Instrumentalbegleitung noch damit verbunden (in welchem Falle das Recitativ insbesondere obligates oder begleitetes Recitativ genannt wird), so gelten im Allgemeinen zwar dieselben Regeln für den Generalbassspieler, welche ich oben schon für seine recitativische Begleitung anführte; indess bringt dieser Umstand einer ferneren Begleitung auch ausserdem noch manche Rücksichten hervor, welche der Generalbassspieler nicht weniger bei seiner Leistung zu nehmen hat, als jene, die an obige Regeln sich anknüpfen. So ist er z. B. bei einem dieserartigen Recitative

nicht blos in den mit *a tempo* oder *arioso* etc. bezeichneten Stellen an eine förmliche taktische Begleitung gebunden, sondern auch bei den vielleichtigen Zwischensätzen, Ritornellen etc. der übrigen begleitenden Instrumente, und hat er sich alles Harpeggirens der Accorde in dem Falle streng zu enthalten, wo der Bass einer begleitenden Figur der übrigen Instrumente vorschlägt, wie hier:



u. s. w.

Auch bei mehreren schnell auf einander folgenden Accorden und kurz vor dem Eintritte einer anderen Harmonie kann in solchen Recitativen deshalb ein Brechen der Accorde viele Undeutlichkeit und Verwirrung verursachen, weil dabei die übrigen Instrumente nicht klar mit ihren Melodieen und Tonfiguren hervorzutreten im Stande sind, und es ist sonach auch in diesen Fällen wohl zu vermeiden oder doch nur mit grösster Vorsicht anzuwenden.

Uebrigens muss man, Stellen sanften, traurigen u. dgl. Charakters vielleicht abgerechnet, auch bei den begleiteten Recitativen, und insbesondere bei Einschnitten, auf welche sehr lebhaft vorzutragende Zwischensätze folgen, lieber ein wenig zuvorkommen mit dem begleitenden Accorde, als hinten nach, zumal da sehr häufig die, auch meist entfernter stehenden, Instrumentisten bei solchen Stellen warten und nicht eher einsetzen, als bis sie den Generalbassspieler mit seinem Accorde gehört haben.

Auch ist endlich wohl noch zu merken, dass in einem Recitativ selten eine Haupttonart besonders vorherrscht, und man daher die Regeln in Ansehung der vorkommenden Intervalle mit Versetzungszeichen besonders vorsichtig und mit reifer Beurtheilung anzuwenden hat, da nicht jedes ♮, ♯ oder ♭, das in der Bezifferung vorkommt, auch ein blos zufällig erhöhtes oder erniedrigtes Intervall andeutet.

Hiernach bliebe mir wohl nur noch übrig, zum Beleg und zur praktischen Darstellung dessen, was Eigenthümliches die Begleitung eines Recitativs an sich hat, und was ich glaube nunmehr so vollständig als nöthig und möglich dargethan und in Erinnerung gebracht zu haben, auch, wenigstens ein kleines, Recitativ als Beispiel in der Weise anzuführen, in welcher sich seine generalbassmässige Begleitung dabei gestaltet, und ich will auch diese Pflicht erfüllen, d. h. natürlich in so weit, als der sparsam zugemessene Raum es hier zulässt. Die obere Linie soll dabei das Recitativ selbst enthalten, und die kleinen Nötchen, die dazwischen eingetragen sind, mögen eine fernere Instrumentalbegleitung vorstellen, sowie die zweite Linie die Art und Weise deutlich macht, wie die Begleitung nach der in dem unteren Liniensysteme enthaltenen und in ihrer gewöhnlichen Schreibweise verfassten Generalbassstimme geschieht:







u. s. w. u. s. w.

So Viel wird hinreichen zu dem bezeichneten Zweck, und ich gebe mich getrost der schönen Hoffnung hin, dass, wer dieses kleine Beispiel genau zusammenhält und aufmerksam vergleicht mit den vorher darüber mitgetheilten Regeln, und überhaupt praktische Fertigkeit im Generalbassspiele durch Uebung sich angeeignet hat, vollkommen auch im Stande seyn und verstehen wird, ein Recitativ, mit oder ohne weiteren Instrumentalsatz, gut zu begleiten.

Einundzwanzigste Vorlesung.

Vom Choralspielen nach bezifferten Bässen.

In meiner letzten Vorlesung wies ich nach, dass aus dem allgemeinen Zwecke des Generalbassspiels gewissermassen verschiedene Gattungen desselben entstehen, oder — mit anderen Worten — dass, da der allgemeine Zweck des Generalbassspiels kein anderer als der der Begleitung sey, diese Begleitung des Generalbassspielers sich einmal zwar unterwerfen müsse den allgemeinen künstlerischen Gesetzen des Accompagnements, dann insbesondere aber zu einer gewissen Art auch modificirt werde durch den Charakter und die Tendenz des jedesmal zu begleitenden Tonstücks, indem dieser Charakter nicht immer ein und derselbe ist, und somit auch die Begleitung nicht immer ein und dieselbe seyn kann, vielmehr in jedem Falle auch etwas Eigenthümliches an sich tragen muss, das auf der Beschaffenheit jenes Charakters des eben zu begleitenden Tonstücks beruht oder daraus hervorgegangen ist; und um diesen allgemeinen Satz sogleich praktisch darzuthun, zog ich sofort auch ein solches Tonstück noch speciell in Betrachtung, das namentlich sich durch solche besondere Eigenthümlichkeiten auszeichnet, von denen ein wesentlicher Einfluss auf die Art und Weise seiner Begleitung geübt wird, und das in dieser Richtung zu begleiten der Generalbassspieler sehr häufig auch in den Fall kommt, nämlich das Recitativ. Indessen bemerkte ich dort zugleich auch, dass dieses Tonstück, das Recitativ, nicht das einzige sey, welches eine solch' ganz eigenthümliche Art und Weise der Begleitung von Seiten des Generalbassspielers erfordere, sondern dahin auch noch andere, theils volle selbstständige Tonstücke, theils

einzelne besondere musikalische, sowohl harmonische wie melodische, Gestaltungen gehörten, die dann in unseren folgenden noch übrigen Betrachtungen der Reihe nach zur Anschauung kommen sollten, und die erste wie vornehmste dieser Gestaltungen, die zudem am häufigsten zu behandeln dem Generalbassspieler vorkommt, ist unstreitig der bezifferte Choral, von dessen Begleitung und Spiel überhaupt denn sofort auch hier die Rede seyn soll.

Der Choral, französisch Plein-chant, ist ein einfacher, würdiger und feierlicher, zum Vortrage beim öffentlichen Gottesdienste bestimmter Gemeindegesang; ein religiöser Volksgesang — sagt Herder, in dem wir Alles wiederfinden, was wesentlich die eigentliche Volkspoesie charakterisirt: die grösste Simplicität und Natürlichkeit, freieren Rhythmus und die ungeschmückteste Wahrheit und Bestimmtheit im Ausdrucke. Langsam schreitet er einher in möglichster Dehnung der Sylben, und mit unerschütterlich gleichzeitiger Verbindung der beiden wesentlich zum Gesange gehörenden Dinge der Articulation und Accentuation. Sein Zweck ist Erhebung der Gemüther zu Gott und allem Göttlichen. Andächtiger kann und soll Niemand sein Gebet zum Himmel finden können als im Choral und in der Vereinigung, welche ihm dieser gewährt. „Ein Psalm" — sagte schon der heil. Ambrosius, und er meinte damit keinen anderen Gesang, als den wir jetzt Choral heissen" — ein Psalm ist das Lob Gottes und ein wohlklingendes Glaubensbekenntniss der Christen. Was ist schöner als er? — Zum Psalmensingen ist jedes Alter geschickt und jedes Geschlecht. Psalmen können Könige und Kaiser singen wie das Volk. Sie machen die Uneinigen einig und versöhnen die Beleidigten. Wer wird dem nicht verzeihen, mit dem vereint er seine Stimme zu Gott erhebt?" — Hieraus, aus diesem Grundbegriffe und dieser innersten Wesenheit des Chorals, erhellet nun zugleich auch, und in seinem ganzen Umfange zwar, wie

der Generalbassist bei seiner Begleitung denselben zu behandeln hat.

Zunächst muss er sich der äussersten Einfachheit und Natürlichkeit dabei befleissigen. Nirgends sind freie Verzierungen, schmuckvolle Läufer und andere äusserlich reizende Figuren und Künsteleien, weniger am Platz und unzeitiger als beim Spiel des feierlich erhabenen Chorals; nicht allein dass sie keineswegs zur Verschönerung desselben beitragen, sondern sie untergraben auch, wenn nicht ganz, so zum grössten Theile doch dessen eigentliche volle, grosse und erhabene Wirkung. Wo es allein auf Kraft, Würde, innere religiöse Erbauung und Erhebung des Gemüths ankommt, kann äusserer Zierrath nur von übeln Folgen seyn. Solcher blos äusserer Zierrath ist aber jedwede Tonfigur, die den Hauptklang nicht mehr in seiner reinsten Einfachheit erscheinen lässt.

Weil der Choral ein zusammenhängender natürlicher Volksgesang ist, muss ferner das Spiel desselben von Seiten des Generalbassisten auch ein durchweg getragenes oder gebundenes seyn. Kein Abstossen oder Absetzen der Accorde darf hier stattfinden, sondern dieselben müssen in ihrer unmittelbaren Folge auf einander stets dergestalt auch zusammenhängend vorgetragen werden, dass nicht die mindeste Lücke dazwischen entsteht, denn bei keinem Tonstücke ist so sehr durch seinen ganzen Zweck das Aushalten der Töne bedingt als gerade beim Chorale, und man sieht, wie schnurstracks entgegengesetzt schon in diesem Punkte die Begleitung des Chorals von der des Recitativs erscheint, wo das Aushalten längerer Accorde sogar zum offenbaren Fehler werden konnte.

Aus Grund jener Natürlichkeit und natürlichen Gesetzmässigkeit des gesammten Wesens des Chorals hat der Generalbassspieler bei seiner Begleitung desselben es in Absicht auf die Harmonie- und Stimmenfolge auch viel

strenger als bei irgend einem anderen Tonstücke, ja so streng als nur immer möglich zu nehmen, zumal — vieler anderen Gründe nicht zu gedenken — bei der langsamen Bewegung des Chorals auch der kleinste Fehler darin zum Vorschein kommt und störend auf den natürlichen Fluss der einzelnen Stimmenmelodien wirkt. Bei dem Recitativ dürfte er z. B. wohl spielen:



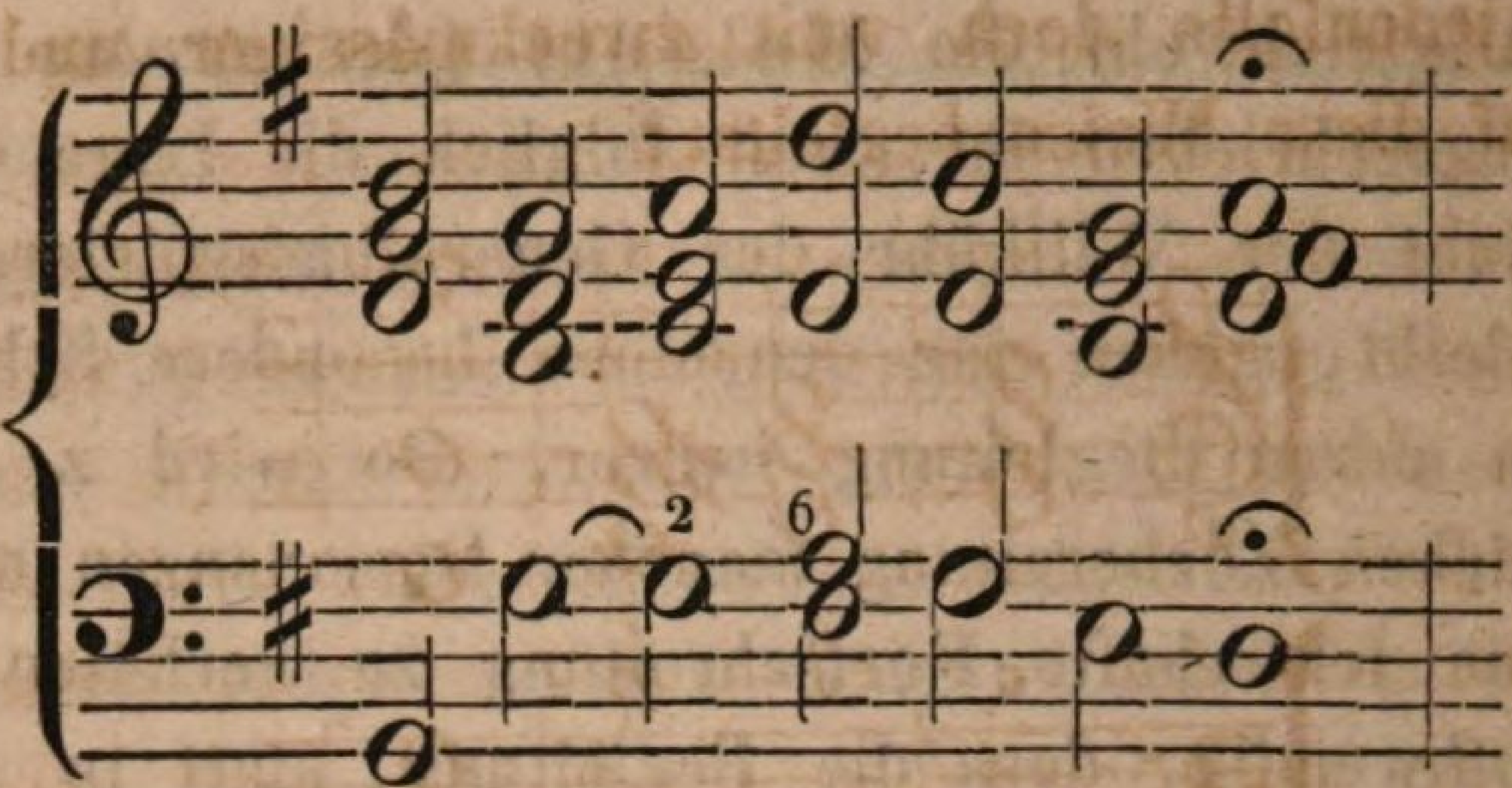
aber in der Begleitung des Chorals wäre dies ein unentschuldbarer Fehler. Hier müssen alle Dissonanzen sowohl gehörig vorbereitet als richtig aufgelöst werden, und jede von der Lehre des strengen Satzes verbotene Fortschreitung oder unerlaubte Verdoppelung ist eben so streng und sorgfältig zu vermeiden. Jede Stimme muss hier, und mehr als irgendwo anders, eine wahrhaft selbstständige Melodie in ihrem Fortgange, einen gefälligen Gesang bilden, muss vollkommen regelmässig, fliessend, wogend und wallend fortschreiten. Welche ungemeine Aufmerksamkeit auf die Accordverbindungen und welche gewandte, fertige Kenntniss im harmonischen Satze eine solche vollkommene Begleitung erfordert, begreift Jeder selbst, und kein Verständiger wird daher, zumal bei der grossen Ausdehnung und den vielverzweigten Richtungen jener dazu unerlässlichen Kenntniss, die gute Begleitung des Chorals für eine so geringe Aufgabe halten, als für welche sie leider, um die Mühe der Erwerbung jener Kenntniss sich zu sparen, meistens gehalten wird.

Auch aus dem Umstande, dass bei den bezifferten

Chorälen gleichwohl die Melodie (der *cantus firmus*) auch vorgeschrieben ist, und folglich die Lage der Accorde nicht der Willkühr des Generalbassspielers überlassen bleibt, gehen für denselben besondere Schwierigkeiten in deren Begleitung hervor. So wird z. B., zur erforderlichen Vorbereitung mancher Dissonanzen oder um sonst eine fehlerhafte Fortschreitung zu verhüten, nicht selten nothwendig, dass die Begleitung, statt in der gewöhnlicheren engen, in der weiten oder zerstreuten Harmonie geschieht, wie unter anderen in diesen Stellen, deren Melodien aus vorhandenen Chorälen genommen sind:

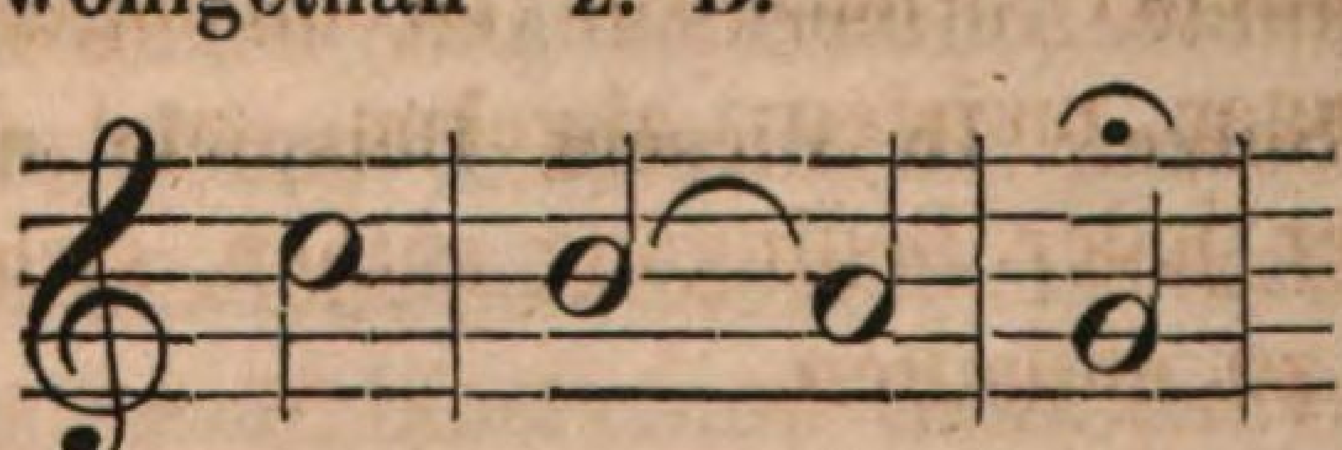


Auch aus anderen Gründen noch wird eine solche getheilte Harmonie in der Begleitung der Choräle oft nothwendig, z. B. wenn viele hohe, d. h. vier- und zwei-, auch einfüssige, Orgelregister angezogen sind, oder wenn sonst zwischen Bass und begleitender Harmonie wegen hoher Lage der Melodie eine zu grosse Ton- und Klanglücke entstände, und diesen auf solche Weise gebotenen Wechsel von enger und weiter Harmonie mit gehöriger Rücksicht auf die Richtigkeit der Stimmfortschreitungen und die Fülle der Wirkung vorzunehmen, erfordert stets eine sehr gespannte Aufmerksamkeit und viele Uebung im harmonischen Satze. In diesem Beispiele unter anderen



scheint durch die weite Harmonie zwar der Tenor dem Basse etwas zu nahe zu kommen, allein für den Fall bedenke man, dass auf einer Orgel der Bass meistens noch durch das tiefe Pedal verstärkt wird, und dass somit sein Klang und seine Stimme niemals durch den Klang der Mittelstimmen verdunkelt werden kann. Ueberdies wäre hier, in diesem besonderen Falle, die vorgeschriebene, allerdings etwas tiefe, Begleitung auch aus dem Grunde schon zu entschuldigen, weil bei dem einmal angenommenen Basse schlechterdings keine andere vollständige und von groben Fehlern freie Fortschreitung der Stimmen möglich ist.

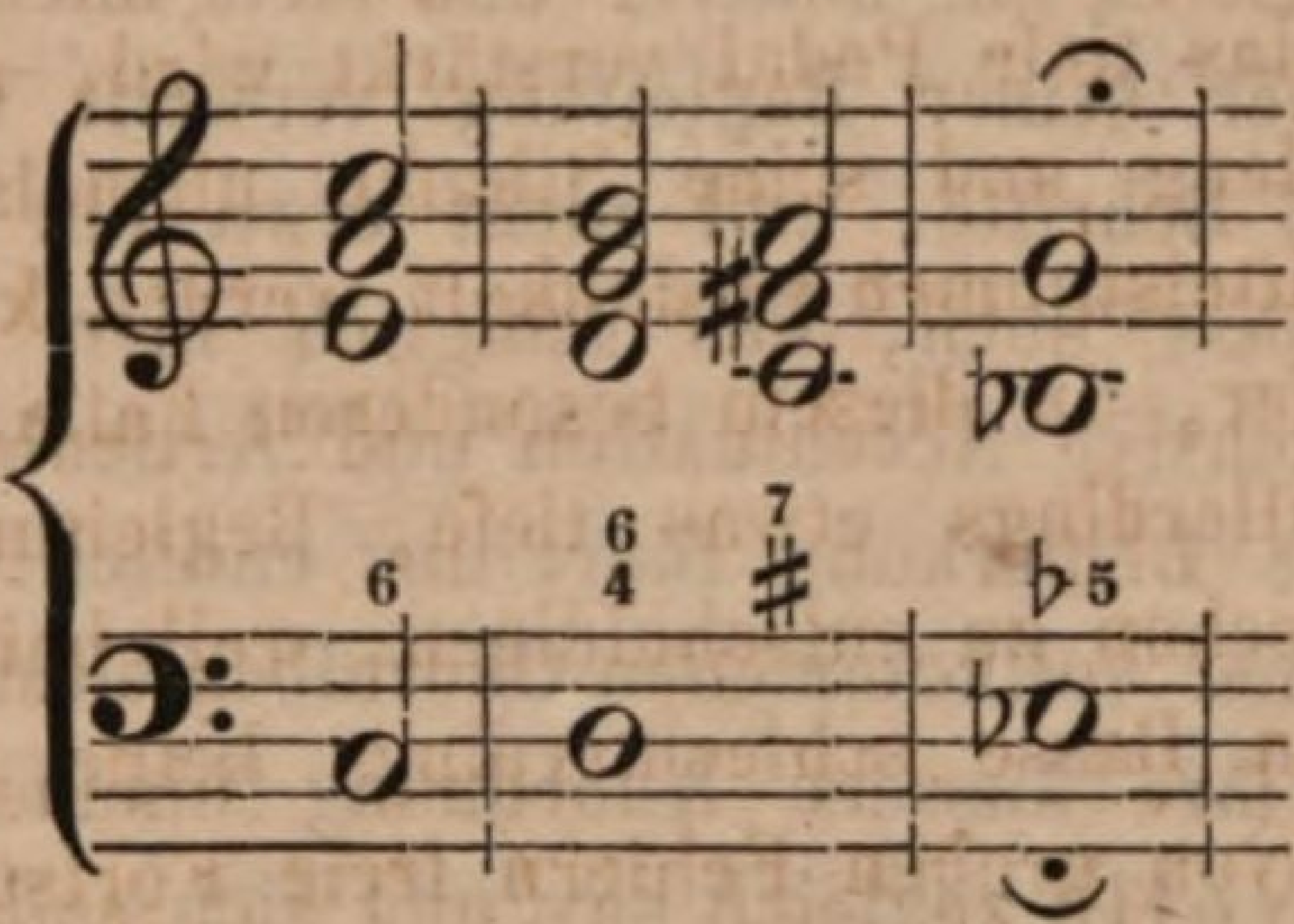
Bei solcher Einfachheit und Natürlichkeit des Chorals, in Gesang und Harmonie, sind denn aber überhaupt auch viele Dissonanzen und ungewöhnliche Accordverbindungen eben so wenig darin gestattet, als plötzliche Ausweichungen in entfernte Tonarten, zumal am Schlusse einer Verszeile, denn abgesehen davon, dass nur gar zu leicht Fehler gegen den reinen Satz dadurch entstehen, stört ein solches Spiel mehr die Gemeinde in ihrem Gesange, als dass es sie darin unterstützt, was der Begleitung überhaupt aber eins der vornehmsten Ziele seyn muss. Die Schlusstöne des ersten Theils der Melodie „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ z. B.



werden jedenfalls doch weit zweckmässiger und natürlicher auf diese Weise begleitet:



als vielleicht auf diese:



wo mit dem letzten Accorde durch einen sogenannten Trugschluss ein Uebergang geschieht nach der sehr entfernt liegenden Tonart *Es*-Dur? — Wie befremdend, störend und unnatürlich wirkt hier ein solcher Uebergang?! — Aller Charakter des ruhig dahinfliessenden Gesanges wird damit auf einmal verwischt. Nur in sehr wenigen Fällen dürften solche urplötzliche Ausweichungen, wie überhaupt viele erkünstelte Harmonieverbindungen und dergl., von guter Wirkung in einem Chorale seyn, der stets einfach und natürlich daherschreitet in seinen melodischen und harmonischen Klängen. Solche einzelne wenige Fälle aber richtig zu beurtheilen, ist ein tiefes Gefühl und ein reicher Schatz von Erfahrungen nothwendig, die dem Anfänger meistens abgehen, und daher möchte ich diesem unter jeder Bedingung rathen, sich des Suchens darnach völlig zu enthalten.

Um des freieren Rhythmus willen, in welchem der Choral sich mit seinen langsam feierlichen Schritten bewegt, darf der begleitende Spieler sich nicht etwa an ein bestimmtes Taktmaass dabei binden wollen, sondern hat stets nur auf die singende Gemeinde oder den singenden Chor zu hören und solchen mit seinen Accorden Schritt vor Schritt, Ton vor Ton zu folgen, unbekümmert ob die eine halbe Note oder das eine Viertel eben so lang gehalten wird als das andere, ob jede Note die in der Taktvorzeichnung ihr zugeschriebene Geltung bekommt oder nicht. Hier ist es ein höherer und stets intensiver Rhythmus, der über seiner Begleitung verweilt und Ordnung hält in jedem Schritte, und nicht etwa ein äusseres bestimmtes Maass auch, das lediglich hier bedingt wird durch die intensive Accentuation und Articulation.

Und diese Bemerkung führt uns endlich auch zu der Bedingung einer vollkommenen Choralbegleitung noch, dass diese, über ihre äussere Anordnung hinaus, auch eine ausdrucksvolle zugleich sey, und sich selbst dem Textinhalte und Sinne des zu begleitenden Gesanges, wie zugleich dem Zwecke und der Bedeutung dieses anschliesse. Nicht genug ist es, dass wir bei Begleitung eines Chorals auf die harmonische Richtigkeit der Accordfolgen achten, und alles Zierraths und sonstiger fremdartiger Zuthuungen um der nöthigen Einfachheit willen uns dabei enthalten, dass wir in einem freien Rhythmus die Melodie sich dabei bewegen lassen, auf die Gemeinde hören und sie in ihrem Gesange durch unser Spiel unterstützen etc., sondern dieses unser Spiel muss die Wirkung des Gesanges, seinen Ausdruck und seinen Zweck überhaupt auch zu erhöhen und zu verstärken suchen, und solches kann es nur alsdann und dadurch, dass es seine äussere Formen zugleich dem Inhalte und Sinne des gesungenen frommen Gedichts anzupassen und angemessen zu machen strebt. Frohe, z. B. Lob- und Danklieder, Gesänge von

der Allmacht und Grösse Gottes etc. müssen daher vollstimmig und kräftig begleitet werden, während anderen ein minderstimmiges und schwächeres Accompagnement genügt. Ja selbst bis auf die einzelnen Liederstrophen findet diese Regel Anwendung. Und es wird daher dem guten Choralspieler sogar Aufgabe und Pflicht, den Gesang selbst im Texte während seiner Begleitung nachzulesen, damit er die einzelnen Stellen desselben nach ihrem Inhalte in Rücksicht auf diese unterscheide. Nun genügt für solchen Ausdruck, da die Composition an sich vollendet daliegt, dem blossen Begleiter zwar Stärke und Schwäche; aber nicht auf allen Instrumenten hängt diese Stärke und Schwäche allein auch ab von einem äusserlich starken und schwachen, mehr- oder minderstimmigen Spiel, sondern auf Orgelwerken kommt es dabei und hauptsächlich auch noch an auf eine richtige Verwendung und Zusammenstellung der verschiedenen Stimmen, aus welchen das Orgelwerk zusammengesetzt wurde, und hier eben ist es, wo die grösste Kunst des Choralspielers in seiner Begleitung sich entfalten kann, da, wie die Orgel an sich das zusammengesetzteste und kunstreichste musikalische Instrument ist, so auch ihre richtige Behandlung in dieser Beziehung jene schwere Kunst der Anwendung und Zusammenfügung ihrer verschiedenen namhaften Stimmen oder sogenannten Register voraussetzt, welche nicht blos die vollkommenste und genaueste Kenntniss der äusseren, sondern auch der inneren Natur und Einrichtung des gesammten Instruments wie seiner einzelnen Tontheile als unerlässliche Bedingung erfordert. Die den Orgeltönen insgesammt an sich fehlende verschiedene Grade von Stärke und Schwäche nämlich können, und zumal die bisher gemachten Compensations-Versuche *) bekanntlich

*) Compensation der Orgelstimmen oder Orgelpfeifen nennt man eine solche künstliche Vor- oder Ein-

ihren Zweck noch durchaus nicht erfüllen, hier nicht etwa erreicht werden durch einen stärkeren Anschlag oder durch blosse Vermehrung und Verminderung der Accordtöne, sondern lediglich durch den Gebrauch der verschiedenen Register, und nun giebt es dieser Register oder Stimmen nicht allein sehr viele, sondern ein jedes derselben auch hat seinen eigenthümlichen Charakter, ist gleichsam ein eigenes selbstständiges Blasinstrument, das vermittelst seiner eigenthümlichen Tonfarbe wieder, auch ausser jener Stärke und Schwäche, eben so viel zur Hebung als zur Verwischung des beabsichtigten Ausdrucks beizutragen im Stande ist, so sehr dass dieser erforderliche Ausdruck der Begleitung hier also nicht blos auf einem verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche, vielmehr auch auf einer gehörigen Wahl und Vermischung der vorhandenen Registerstimmen beruht, welche dann von Seiten des begleitenden Generalbassspielers nothwendig die vollkommenste Kenntniss des psychischen wie physischen Charakters dieser Stimmen bedingt, und weshalb hier in Folgendem wenigstens auch die Grundzüge jener Kunst, die im Allgemeinen die Kunst der Registrirung genannt wird, eine Stelle finden mögen und müssen, da — vorausbemerkt — ein vollständiger Unterricht darin schon aus dem Grunde theoretisch nicht wohl zu ertheilen man vermögend ist, als sowohl die Anzahl, wie Gattung und Art der verschiedenen Stimmen nicht einmal zwischen zwei, viel weniger unter allen Orgeln übereintreffen, und überdem jede Vollkommenheit und Fertigkeit in dieser Kunst nur durch eine reiche, lange Erfahrung gewonnen wird. Man denke doch nur an den verschiedenen Umfang (Grösse, Fusston etc. genannt) der einzelnen Stim-

richtung an oder bei denselben, wodurch sie zur Hervorbringung eines *Crescendo* und *Decrescendo* fähig werden, oder vielmehr fähig werden sollen.

men, nicht allein unter sich, sondern auch wieder an sich; ihre verschiedene Verwendung und Vertheilung auf die Manuale und das Pedal, und dergleichen Dinge mehr. J. G. Werner gab 1823 zu Merseburg ein „Lehrbuch, das Orgelwerk kennen, erhalten, beurtheilen und verbessern zu lernen" heraus, und es ist in Rücksicht auch auf unseren Zweck ein sehr gutes und gründliches Buch; andere ähnliche Werke gingen ihm voraus und folgten ihm nach: man kennt die Bestrebungen eines Töpfer, Wilke und Schneider; aber man lerne alle diese und solche Schriften auswendig, und man versteht doch noch nicht, eine Orgel beim Spiele in dieser Richtung, in Beziehung auf die Auswahl, Anordnung und Vermischung der vorhandenen Register zur Erzielung des beabsichtigten Ausdrucks, vollkommen gut, fertig und richtig zu behandeln, denn der Ausdruck selbst ist einmal ein unendlich verschiedener, und die Stimmenmasse nicht minder mannigfaltig. Gebildeter Geschmack und reiche Erfahrung, kurz praktische, vielfach praktische Uebungen müssen sich hier zum Unterrichte noch gesellen, sonst nützt auch die beste theoretische Unterweisung Nichts, so wenig solche auf der anderen Seite auch wieder entbehrt werden kann. Und deshalb mögen folgende darauf hinzielende Bemerkungen auch nur als leise, leitende Winke angesehen werden, die ihre Vollendung erst in der Erfahrung und Uebung erwarten.

Registriren nennen wir also beim Orgelspiele das Verbinden und zwar das zweckmässige Verbinden der einzelnen Orgelstimmen oder Orgelregister, und es ist dies eine Kunst, auf welcher zum grossen Theile die ganze Schönheit namentlich des Choralspiels oder der Begleitung des Choralgesangs der Gemeinde auf der Orgel beruht. Wer so auf gut Glück hin, ohne bestimmten künstlerischen Plan und ohne alle Rücksicht auf Zeit, Ort, den Inhalt des zu singenden Lieds, auch wohl die Stärke

der Gemeinde, und auf die Proportion der Register zu und unter einander seine Stimmen der Orgel anzieht, so dass in letzterem Betracht Lücken in der Progression derselben entstehen oder der kleinen Stimmen zu viele und der grossen zu wenige sind, wodurch der Ton zwar scharf, aber auch zu jung, zu einförmig und so zu sagen zu kindisch wird, oder umgekehrt auch wohl der grossen zu viele und der kleinen zu wenige sind, was die Harmonie zu tief, kraftlos, unmarkig und undeutlich macht, — wer das thut, kann, auch bei den sonst besten harmonischen und andern dazu gehörigen Kenntnissen und praktischen Durchführungen, niemals sagen, dass er einen Choral, einen Kirchengesang der Gemeinde auch ausdrucksvoll zugleich, kurz nicht blos technisch, praktisch richtig, sondern überhaupt schön, vollkommen zweckgemäss zu begleiten verstehe. Nicht blos, dass die zum Spiele angezogenen Register hinsichtlich der psychischen Natur ihres Klanges den Empfindungen angemessen seyn müssen, welche in dem zu begleitenden Liede ausgedrückt sind, wie auch der Stärke des Gemeindegesangs, dem Orte und der Zeit des Spielens und des Gottesdienstes, sondern es müssen unter sich auch die Stimmen gehörig geordnet seyn nach einem progressiven Verhältnisse.

In letzterer Beziehung registrirt man in der Regel folgendermassen: zuerst zieht man die Stimmen von 8′, dann die zu 16, 4, 2 und 1′ an; hiernach die grösste Quinte und grösste Terz; darauf die kleinere Quinte und kleinere Terz; endlich die Mixturen von der kleinsten bis zur grössten. Damit hat man das sogenannte volle oder ganze Werk, und diese allgemeine Regel findet auch überall fast ihre geschickte Anwendung. Wie aber die einzelnen 8- und 4füssigen Register zu einander in den verschiedenen Fällen verbunden werden, muss jeder Orgelspieler aus seinem Werke selbst herausstudiren. Die sanften 8- und 4füssigen Stimmen, wie z. B. Rohrflöte,

Flauto traverso, Fugara, Salicional etc., bedarf man zum vollen Werke nicht, weil ihre Wirkung doch nur unter der Masse der übrigen Stimmen verschwindet, und sie diesen zudem den Wind blos entziehen. Zungenwerke, wenn sie einzeln benützt werden sollen, müssen stets mit einem anderen Register und am zweckmässigsten mit einem Gedakte verbunden werden, was besonders bei der *Vox humana,* wie bei jedem lieblichen Zungenwerke, unumgänglich nothwendig ist. Zu häufige Veränderungen der Register während des Spielens stören den Haupteindruck, verführen leicht zu unnützen Malereien, die zudem verwirren und leicht ins Lächerliche fallen.

Ein besonders hohes Interesse, das dann auch nicht ohne Einfluss und Wirkung auf den nachfolgenden Choral und überhaupt den ganzen Gottesdienst bleibt, lässt sich durch die Registrirung den Vorspielen geben, von denen in meiner letzten Vorlesung insbesondere die Rede seyn wird. Das erste Vorspiel beim Beginne des Gottesdienstes verkündigt gleichsam die Feier und Gelegenheit der Feier des Tages, und gleicht somit gewissermassen einer Art Ouverture, und muss daher den Charakter einer solchen, also den Charakter der Freude oder Trauer an sich tragen, je nachdem es die Gelegenheit und die Art der Feier mit sich bringen, wozu dann aber die Registrirung das Wesentlichste beiträgt. Ein besonnener Organist präludirt z. B. am Weihnachtstage sicher weit feuriger als an einem gewöhnlichen Sonntage, an diesem anders als an einem gewöhnlichen Buss- und Bettage, am Charfreitage etc., und wird darnach nun auch die Stimmen wählen. An einem durch eine grosse und frohe Veranlassung entstandenen Feiertage wird er ohne Zweifel auch ein lebenvolles Präludium vortragen und dazu die ganze Kraft der Orgel benutzen und umgekehrt. Das Vorspiel vor dem Hauptgesange muss immer dem Inhalte des Liedes selbst entsprechen; da es aber in

der Natur der Sache liegt, dass dieses Lied Bezug auf den Hauptgegenstand der gottesdienstlichen Handlung des Tages hat, das Vorspiel also nothwendig auch besondere innere Kraft verlangt, so ist nicht zu rathen, dabei das volle Werk zu gebrauchen, sondern wenigstens die Mixturen wegzulassen und dagegen die Zungenwerke zu benutzen.

Die Communion ist eine für sich bestehende Handlung, und die Lieder, welche dabei gesungen werden, drücken Demuth und Liebe aus oder handeln von Christi Leiden; deshalb muss doch auch wohl das Vorspiel dazu, sowie die Begleitung des Liedes selbst, nur mit sanften und gedeckten Stimmen geschehen.

An den gewöhnlichen Sonntagen, wo die Lieder mehrentheils blos moralischen und dogmatischen Inhalts sind und weniger Stoff zum Ausdrucke bestimmter Empfindungen darbieten, müssen die Präludien wie das Choralspiel mehr einen rein ernstlichen Charakter an sich tragen, Gefühle der Andacht erwecken und die Gemeinde erbauen. Zu dem Ende vermeide man, mit dem vollen Werke zu spielen, zumal wenn dies ein starkes ist, und auch schon deshalb, damit es durch den öfteren Gebrauch nicht seine Wirkung für ausserordentliche Feiertage verliere. Am zweckmässigsten sind jene in der Regel sanft intonirte, offene, auch halbgedeckte Register, als: Salicional 8′, verbunden mit Rohrflöte 4′, *Flauto traverso* 8′ mit *Fugara* 4′. Ja selbst eine nicht zu stark intonirte *Vox humana* 8′, verbunden mit Gedackt 8′, in sehr langsamem Tempo, wird nicht ohne Wirkung bleiben. An Trauertagen lässt sich auch wohl ein gedecktes 16- und 8füssiges Register mit einem Tremulanten verbinden, in welchem Falle aber das Spiel nicht lang seyn darf, weil die gleichförmige Bewegung des Tremulanten den Zuhörer sehr bald ermüdet.

Dass die Registrirung des **Pedals** mit der des **Manuals** im genauen Verhältnisse zu stehen hat, versteht sich eben sowohl von selbst, als schon beim Baue der Orgel in der Disponirung der Stimmen auf dieses Verhältniss sorgfältige Rücksicht genommen wird. Nehmen wir z. B. an — und dies ist ein sicherer Maassstab für alle übrigen und sonstigen Fälle und Verhältnisse —, im Manuale wäre Bordun 16′, Gedakt 8′ und Rohrflöte 4′ angezogen, so würde im Pedale Principal 16′ oder Violon 16′ nebst einem sanfttönenden 8füssigen Register klingen müssen. Ein 4füssiges Register im Pedale wäre in diesem Falle zu stark und zu hoch. Wo im Manuale 16′ fehlt, da kann man sich einigermassen dadurch helfen, dass man 8′ statt 16′, 4′ statt 8′ und 2′ statt 4′ nimmt, und dann, wo es auf Gravität des Tones ankommt, um eine Octave tiefer spielt. Die Register 2′ können aber nicht gut als 4füssige für sich benutzt werden, weil dadurch theils der Umfang der Töne nach unten hin zu sehr verengt wird, theils weil die Register von 2′ selten strenge und zart genug gearbeitet sind.

Sollen zwei Manuale zum Spiele benutzt werden, vielleicht um auf einem die Melodie und auf dem andern die Begleitung vorzutragen, so müssen beide auch in gleicher Höhe, oder das, welches zur Begleitung dienen soll, um eine Octave tiefer angezogen werden, weil sonst sehr leicht Fehler in der Harmonie entstehen. Das zweite Clavier muss etwas schwächer zwar als das erste, indessen nicht so schwach registrirt werden, dass es durch das erste unterdrückt und unverständlich würde. Zur Führung der Melodie aber, zumal wenn dieselbe absichtlich deshalb so gespielt wird, um die Gemeinde im Gesange zu leiten, bedarf es eines hervorstechenden Registers, das die Töne den Zuhörern auch gehörigermassen auffallen lässt. Dazu eignen sich vorzüglich die reingestimmten Rohr- oder Zungenwerke, z. B. die *Vox humana*, Trompete in Ver-

bindung mit Gedakt, Oboe, im Nothfalle auch wohl das Cornett mit Cymbel und Mixtur.

Wer sich nicht durch Erfahrung überzeugt hat, glaubt nicht, welchen mächtigen Einfluss eine verständige Auswahl der Register auf den Ausdruck, Verstärkung, Erhaltung und Fortführung der in einem Kirchenliede enthaltenen und ausgesprochenen Empfindungen übt; nur muss — wie schon angedeutet — der Spieler sich zu solcher Erzielung sorgfältig auch vor aller Malerei hüten, und auch um der Bestimmtheit und übergrossen Wahrheit des Ausdrucks willen nicht vergessen, einmal dass unsere Tonkunst niemals so vollkommen bestimmt in ihrem Ausdrucke seyn kann als etwa das bezeichnende Wort, und dann dass die Kunst des Choralspiels insbesondere nur dem Würdevollen und Heiligen dient. Aber einzelne Sätze oder gar nur Worte des Liedtextes durch die Tonfarbe herausheben wollen, würde nicht allein die im Liede enthaltene und herrschende Empfindung leicht stören, sondern öfters gar eine vollkommen entgegengesetzte als die beabsichtigte Wirkung hervorbringen. Hie und da finden sich freilich auch z. B. in Liedern, die im Ganzen stark und mit kräftigem Werke vorgetragen seyn wollen, einzelne Strophen und Verse, deren Charakter einen sanften Stimmengang fordert und umgekehrt: da muss der begleitende Spieler den Umständen nach sich zu helfen wissen.

Uebrigens ist auch der Klang der Stimmen an sich verschieden: ein und dasselbe Register tönt in einer andern Kirche oft ganz anders. Das ist Folge der Verschiedenheit der akustischen Verhältnisse in der Bauart der Kirche, oder kann auch die Arbeit des Orgelbauers Schuld daran seyn; genug der Fall kommt vor, und der Orgelspieler muss, um ganz sein Ziel zu erreichen, das Alles studiren und den richtigen Effekt der einzelnen Stimmen darnach berechnen. Ist ein Register schwach intonirt, so kann es in einer grossen, mit Menschen angefüllten Kir-

che nicht wohl allein, sondern immer nur in Verbindung mit noch einem oder mehreren anderen Register benutzt werden. Am meisten weichen die Zungenwerke von einander ab. Darum geht ein gewissenhafter Choralspieler auch ausser der Zeit des Gottesdienstes fleissig zu seiner Orgel und studirt die einzelnen Register, sowohl welchen Effekt sie für sich als welchen sie in Verbindung mit andern und zwar bald diesem, bald jenem Register hervorbringen. Langsam ansprechende Register, wie z. B. Quintatön, eignen sich nicht zum schnellen Vortrage: das Principal, das überall bereit und klar ist, passt hingegen zum heiteren, frohen Spiel, die offenen sanften Flöten athmen Lieblichkeit und Zartheit, die gedeckten Sanftmuth und gemüthlichen Ernst; die Gedackte zu 16 und 8′ Traurigkeit und Wehmuth; die Zungenwerke sind zum festlichen Pomp und Schmuck, die Mixturen zur Kraft, die Quinten und Terzen blos zur Verstärkung, Ausfüllung und Unterstützung geschaffen. Daher können denn auch weder Mixturen, noch Terzen, noch Quinten, wie alle die hohen zwei- und einfüssigen Register allein, d. h. ohne in Verbindung mit anderen Registern von 8′ und 4′ beim Choralspiele angewendet werden. Welches Geschrei würde da sonst entstehen; ich sage nicht, wo ich gleichwohl schon ein solches gehört habe, und von einem Organisten zwar, der es nicht gutgeheissen haben würde, ihn einen schlechten Musiker zu nennen.

Bei Kirchenmusiken — um auch über die Registrirung bei deren Begleitung von Seiten des Generalbassspielers noch Einiges zu bemerken, da ich doch gerade von dem Gegenstande rede — bei Kirchenmusiken muss in Betracht der Registrirung zunächst auf die Unterstützung der Instrumentisten und Sänger Rücksicht genommen, und sie daher vor allen Dingen so geordnet und ausgewählt werden, dass die Orgel die Instrumenten nicht übertönt. Wo es in dem mitwirkenden Orchester an Blasinstrumen-

ten fehlt, können diese recht wohl, wenn der Organist nur das Geschick dazu hat, mit der Orgel ersetzt werden, die Flöte z. B. durch ein sanft tönendes Flötenregister; der Fagott durch *Vox humana* (wenn diese nämlich durch das ganze Manual reicht) oder durch ein Principal, wenn kein anderes sanft tönendes Zungenregister da ist; das Horn am besten durch Flutuan 16′ oder Dulcian 16′, auch 32′, in welch' letzterem Falle es aber um eine Octav höher gespielt werden muss, u. s. w. Freilich ist aller dieser Ersatz auch nur Ersatz, nur ein Surrogat, aber im Falle der Noth kann man sich doch auch damit behelfen.

Räthlich ist endlich, dass der Organist noch vor dem Anfange des Spiels registrirt. Ich glaube nämlich hinlänglich darauf hingewiesen zu haben, welche grosse und schwierige Aufgabe es ist, gut zu registriren, und welche ungemeine Uebung, Gewandtheit, Kenntniss, Einsicht und welch' tiefes, gebildetes Gefühl dazu gehört; der Orgelspieler darf daher wohl bei Zeiten daran denken und mit der gehörigen Ueberlegung und Zeit dabei verfahren.

So viel über die Kunst der Registrirung, welche dazu gehört, einen Choral geschmack- und ausdrucksvoll zugleich, neben seiner harmonischen und sonstigen technischen Richtigkeit, zu begleiten. Eine andere Kenntniss endlich, welche dem Generalbassisten noch dazu nothwendig bleibt, ist die der sogenannten alten Kirchentonarten, in denen die meisten der noch üblichen und gerade der besssten Choräle gesetzt sind. Wohl weiss ich, dass die Lehre von diesen Tonarten eigentlich in die allgemeine Musiklehre gehört, und von dorther bei jedem nur einigermaassen gründlich gebildeten Choralspieler sollte vorausgesetzt werden können, und ich meines Theils glaube auch, solche in meinem bei Groos in Carlsruhe erschienenen „Lehrbuche der allgemeinen Musikwissenschaft“ für prak-

tischen Bedarf vollständig genug abgethan zu haben; allein in wie vielen anderen Musiklehren ist ein Gleiches geschehen, und wie viele Choralspieler sind, die eine solche Kenntniss wirklich in ihrem ganzen Umfange besitzen? — Daher mag es mir gestattet seyn, da ich doch einmal das Choralspielen überhaupt zum Gegenstande meiner Betrachtung hier gemacht habe, wenigstens das Nothwendigste auch über diese Tonarten sofort noch zuzufügen.

Der Zahl nach giebt es eigentlich nur sechs solcher sogenannten alten Kirchentonarten: die jonische, dorische, phrygische, lydische, mixolydische und äolische.

Die jonische Tonart umfasst die Tonreihe von *c* bis zu *c* ohne irgend ein Versetzungszeichen, wie z. B. in dem Chorale „Vom Himmel hoch da komm ich her"; die dorische, in welcher unter anderen die Choralmelodie „Erschienen ist der herrlich Tag" gesetzt ist, die Tonreihe von *d* bis zu *d* ohne alle Versetzung; die phrygische, wie z. B. in „Erbarm dich mein, o Herr und Gott", die Tonreihe von *e* zu *e* ohne alle Versetzung; die lydische, die man aber in keinem Liede mehr findet, die Tonreihe von *f* zu *f* ohne alle Versetzung; die mixolydische, wie in „Komm, Gott Schöpfer, heil'ger Geist", in gleicher Weise die Tonreihe von *g* zu *g*, und die äolische die Tonreihe von *a* zu *a*, wie z. B. in der Choralmelodie „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen."

Nun aber haben die Alten von diesen sechs Grundtonarten auch sechs besondere Seitentonarten noch gebildet, indem sie nämlich die Tonreihe einer jeden jener sechs Grundtonarten auch um eine reine Quinte höher oder eine Quarte tiefer anfangen liessen, und zur Unterscheidung der dadurch entstehenden neuen Tonarten diesen den Beinamen plagalisch und den ersten Grundtonarten den Beinamen authentisch beilegten. Es giebt also eine authentische und eine plagalische jonische, dorische etc. Kirchentonart. Die authentische ist eine sol-

che, deren Tonreihe von dem eigentlichen Grundtone bis zur Quinte und von dieser bis zur Octave fortschreitet, und die plagalische eine solche, deren Tonreihe von der Quinte des Grundtones bis zur Duodecime oder zu ihrer Octave fortreicht. So kann eine plagalische Tonart hinsichtlich ihrer Tonreihe recht wohl einer andern authentischen gleich seyn, aber harmonisch sind sie solches gleichwohl nicht, da auch jede plagalische Tonart auf dem Grundtone ihres authentischen Geschlechts zu schliessen hat. Dann pflegten die Alten auch, zu noch deutlicher Unterscheidung des plagalischen von dem authentischen Geschlechte, die plagalische Leiter einer Tonart hinsichtlich des Intervallenverhältnisses der aufeinander folgenden Töne genau der authentischen Leiter dieser Tonart nachzubilden, und in dem Falle, da diese plagalische Leiter meistens um eine Quarte unter dem Grundtone anfing, zur näheren Bezeichnung dem Namen der Tonart überhaupt das Wort Hypo (unter) vorzusetzen. Dadurch kamen auch halbe oder besser abgeleitete Töne (*cis, fis* etc.) in die Leitern, sowie ferner dadurch, dass die Alten, so wie wir auf jedem beliebigen Tone unsers Tonsystems die beiden Geschlechte Dur und Moll zu bilden vermögen und unter Umständen wirklich auch bilden, jede dieser ihrer Tonarten auch auf anderen als auf den eigentlichen Grundtönen nachzubilden pflegten, solchen versetzten oder transponirten Tonleitern dann den Namen *toni ficti, tuoni finti* oder *transportati* gebend. Und so ist es endlich gekommen, dass wir jetzt noch Choralmelodieen finden, die z. B. in der jonischen Tonart gesetzt sind, gleichwohl aber nicht auf der Tonreihe von *c-c*, sondern auf der von *d-d* oder einer andern beruhen. Wir haben Melodieen in dorischer Tonart, die nicht durch die Tonreihe *d-e-f-g-a-h-c-d*, sondern vielleicht durch *es-f ges-as-b-c-des-es* sich bewegen. Wenn nur das Intervallenverhältniss der ursprünglichen Tonreihe beibehalten ist, so ist auch

die Tonart dem Namen nach noch dieselbe. Aber ein noch sichereres und bequemeres Kennzeichen als das Intervallenverhältniss der Tonleiter, aus welcher die einzelnen Töne genommen sind, ist für jene alten Kirchentonarten ihre Schlussform, die sich stets gleich bleibt.

Die *jonische* Tonart schliesst allemal auf folgende Weise:



die *dorische* dergestalt:



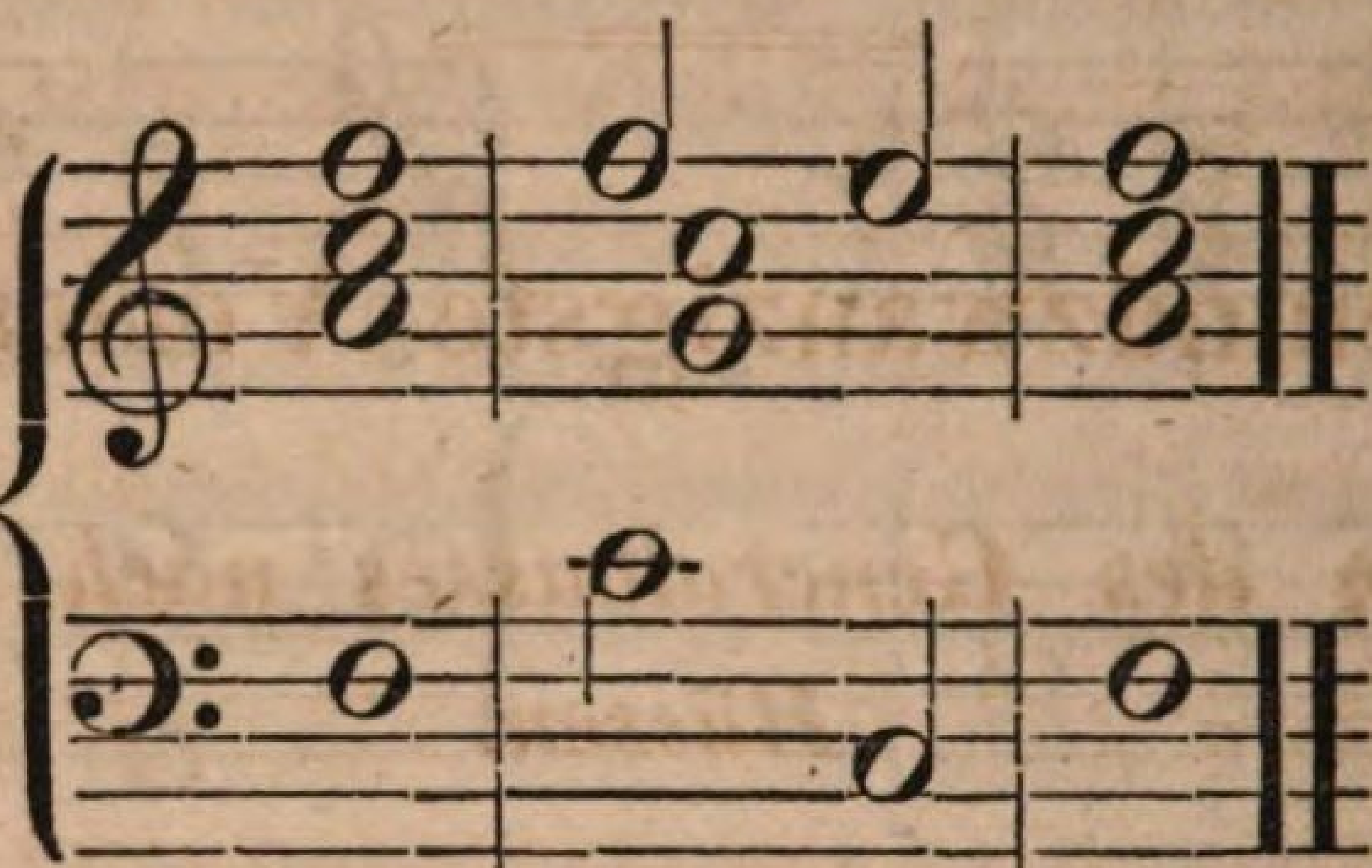
die *phrygische* Tonart schliesst:



oder



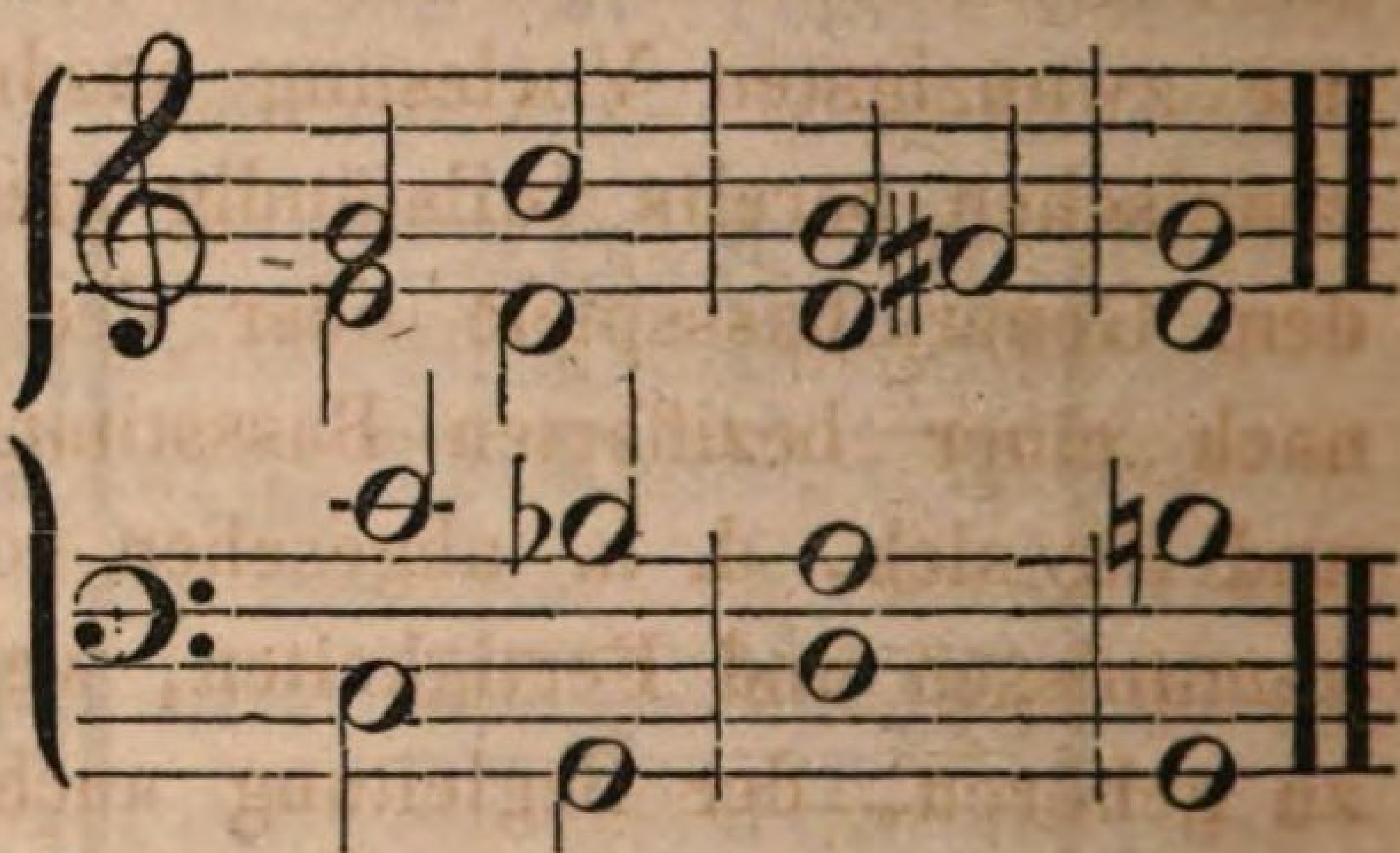
die lydische folgendermassen:



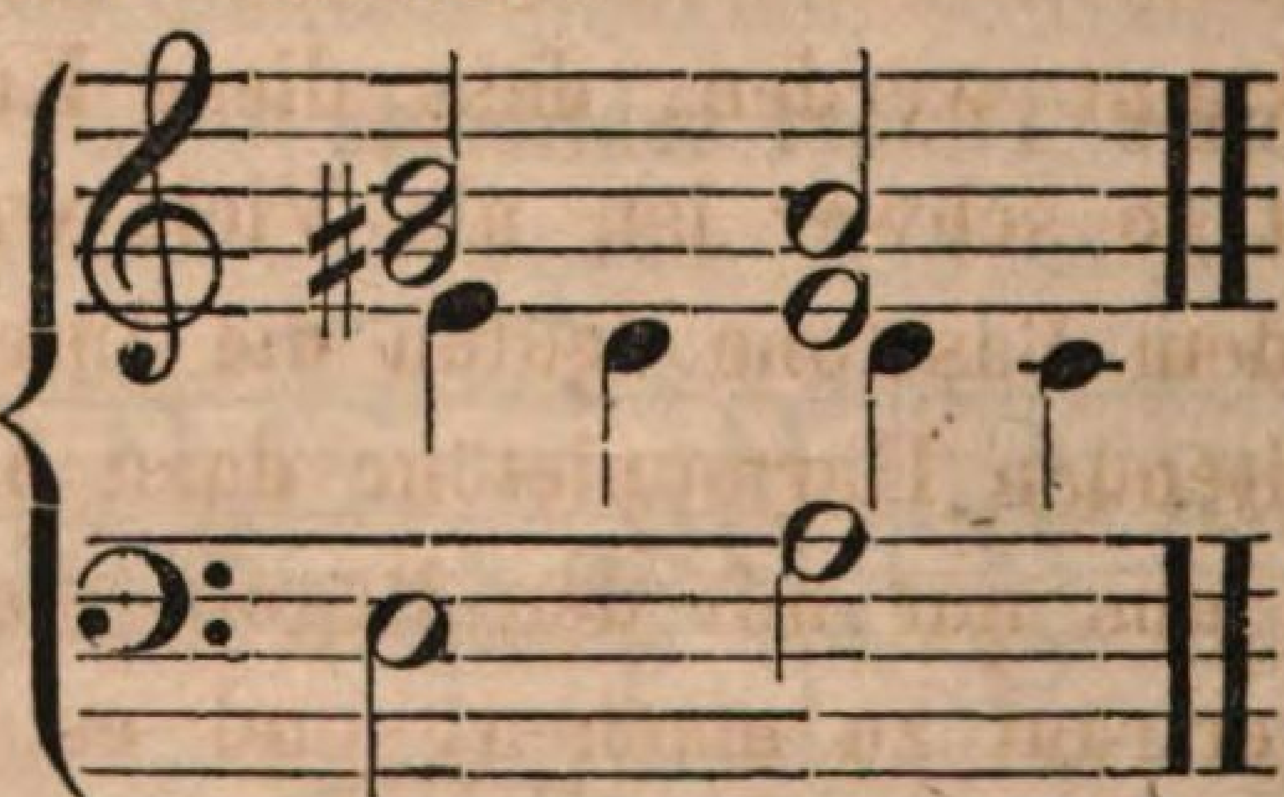
die mixolydische so:



oder



und die äolische endlich:



Aus diesen Schlussformen erkennen wir sogleich, ob eine Melodie in einer und zwar in welcher der alten Kirchentonarten auch gesetzt ist. Natürlich geschieht, wenn die Tonart eine transponirte ist, auch der Schluss auf einem

anderen Grundtone, und zwar auf dem, auf welchen die Tonart versetzt wurde, indessen bleibt die bezeichnete Form oder Formel stets dieselbe. Und so bleibt mir wohl Nichts mehr zuzufügen übrig, was dem Generalbassspieler, um auch einen bezifferten Choral gut und richtig begleiten zu können, zu wissen und hier in der allgemeinen Generalbasslehre noch weiter abzuhandeln und darzustellen nöthig wäre.

Zweiundzwanzigste Vorlesung.

Das Spielen des Generalbasses nach unbezifferten Bässen.

Ueberschauen wir die — wie ich mich zu Anfang meiner zwanzigsten Vorlesung ausdrückte — in ihrem Mechanischen bereits vollständig hier mitgetheilte Lehre von dem Generalbassspiele oder der harmonischen Begleitung nach einer bezifferten Bassstimme in ihrem Ganzen an und für sich, d. h. abgesehen von den mancherlei Hülfskenntnissen und Fertigkeiten, welche ausserdem noch dazu gehören, der Begleitung auch eine nach den Gesetzen des harmonischen Satzes richtige Form zu geben, so muss aufrichtig bekannt werden, dass diese Kunst an und für sich gar nicht so schwer ist, als Viele wohl glauben: die Ziffern über dem Basstone deuten die Intervalle an, welche die begleitenden Harmonietöne dazu bilden, und nun brauchen wir uns nur mit den Regeln dieser Zifferschrift selbst recht vertraut zu machen, und es kann nicht fehlen, wir können augenblicklich auch, wenn sonst weiter keine Rücksicht dabei zu nehmen wäre, die wenigstens in ihrem Wesentlichsten richtige Harmonie, den zur Begleitung benöthigten Accord dazu spielen; aber ungleich schwerer

muss es seyn und ist es wirklich auch, eine solche Begleitung auch nach einer Bassstimme aufzufinden, die aller dazu leitenden Zeichen und Merkmale, aller Bezifferung und Zeichenschrift entbehrt, kurz den — wie man sich gewöhnlich auszudrücken pflegt — Generalbass zu spielen nach einem völlig unbezifferten Basse, ja so sehr zwar, dass man allenfalls dreist behaupten darf, die vollkommene und vollendete Fertigkeit in dieser Kunst, dergestalt dass man niemals einen Fehler zu begehen im Stande sey oder wirklich begehe, gehöre unbedingt in das Reich der reinen Unmöglichkeit, denn man bedenke doch nur die höchst mannigfaltige Art und Weise, welche eine Bassstimme in ihrer harmonischen Begleitung zulässt, die vielerlei und verschiedenen Ausweichungen und Modulationen, welche über ein und demselben Basse statt haben können, und wer weiss nun und kann wissen in jedem Augenblicke, wenn er ein Tonstück nach einer solchen unbezifferten Stimme generalbassmässig begleiten soll, welche Harmonie gerade und welche Modulation von den vielen möglichen der Componist gedacht hat und haben will, dass der Effect wirklich erzielt wird, den er damit beabsichtigte? — Ich antworte auf diese Frage kurzweg: kein Mensch der Erde und wäre er der allergeschickteste Generalbassist, der allergeübteste und fertigste Harmoniker. Indess kommt es doch bisweilen vor, dass vom Generalbassspieler gefordert wird, auch nach einer solchen unbezifferten Stimme irgend ein Tonstück zu begleiten, und so fragt es sich, einmal ob überhaupt, und — wenn das ist — welche Regeln dann in der Theorie für ein solches Spiel vorhanden sind? — Auf die erste Frage, ob die Theorie auch für ein solches Generalbassspiel bestimmte Regeln aufzustellen im Stande ist, ob die Theorie, so wie sie bei einer bezifferten Bassstimme genau angeben konnte, welche begleitenden Accorde in jedem besonderen Falle dazu gespielt werden

sollen und müssen, solches auch bei einer unbezifferten in Wahrheit zu thun vermag? muss leider, was schon aus jener unendlich grossen Mannigfaltigkeit der harmonischen Begleitung einer gegebenen Melodie deutlich hervorgeht, ein unbedingtes Nein geantwortet werden, sondern es sind nur leise leitende Winke, die sich in diesem Falle der praktischen Ausübung an die Hand geben lassen, und das Uebrige, ihre eigentliche Anwendung für jeden besonderen Fall, und ihre etwaige Modification nach diesem, theils dem guten Gehöre, theils dem Geschmacke und theils der Uebung und künstlerischen Einsicht des thätigen Spielers überlassend. Jedoch in sofern auch diese blossen Winke, so wenig Anspruch auf das Ansehen und den Werth einer eigentlich bestimmten, für jeden besonderen Fall gültigen und anwendbaren Regel sie machen können, und so ungleich mehr sie auf dem Erfund der rein praktischen Erfahrung als dem der theoretischen Speculation beruhen, eben weil sie aus der Schule der Erfahrung hervorgingen, in ihrer Anwendung selten sich anders als vollkommen richtig leitende Merkmale gezeigt und bewährt haben, hat auch die allgemeine Generalbasslehre, wie dieser mein Unterricht eine solche seyn soll, ungeachtet der engen Begränzung ihrer desfallsigen Möglichkeit, nicht allein die Pflicht ihrer Mittheilung, sondern auch das Recht sogar, sie in der Gestalt von wirklichen Regeln hervortreten zu lassen. Ich führe dies nur zu meiner Verwahrung gegen jeden etwaigen Vorwurf an, als wolle ich hier zu einer förmlichen Regel erheben, was zwar in sehr vielen, ja den häufigsten Fällen zutreffen, jedoch eben so gut auch und unter Umständen wohl eben so oft nicht anzuwenden seyn könne, und als wolle ich, was höchstens blos die allgemeine Orientirung befördere, zu einem besonderen und speciellen Leitfaden in einem Gebiete und in einer Kunst machen, von dem sich kaum mehr als ein ganz allgemeiner Grundriss zur sinnlichen

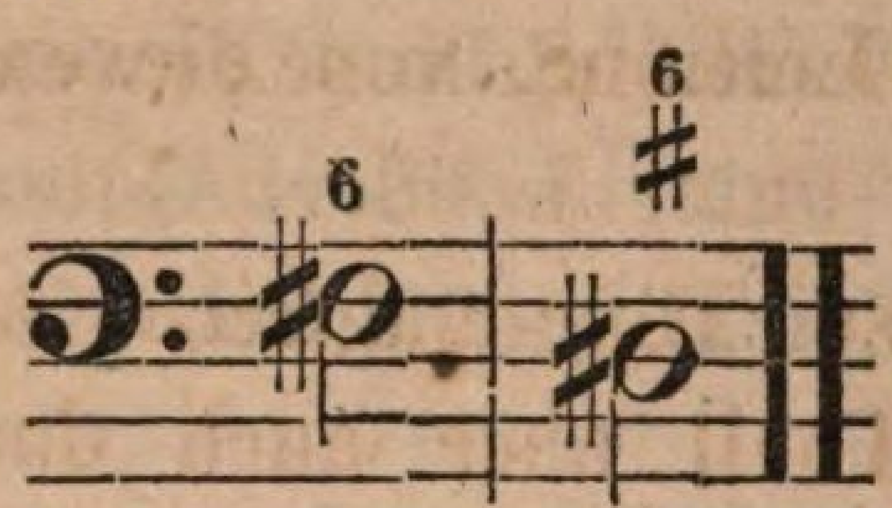
Darstellung bringen lasse, ja wo die gezwungene, specielle Führung nur mehr schade, zerstreue, störe, als befestige, fördere und erhelle. Das will ich nicht, sondern ich will, da es überhaupt zur Vollständigkeit meines Lehrcurses gehört, und zwar zum leichteren Verständniss der Sache, nur in Form von bestimmten Regeln hier mittheilen, was sich im Allgemeinen über die Kunst des Generalbassspiels nach einer unbezifferten Bassstimme unterrichtend und belehrend sagen lässt, und wohl noch ausdrücklich und im Besonderen bemerken, dass der Führer in jedem einzelen und zwar unbestimmten Falle jeder Generalbassspieler mittelst seiner Einsicht, seiner Erfahrung und seines guten Gehörs, auch sich selbst seyn muss. Kein Mensch kann den Weg durch die Unendlichkeit zeigen, und so will am allerwenigsten auch ich mir hier eine solche Kraft anmassen. Wenn der Seemann seinen Ocean durchfährt, so sagt die Magnetnadel ihm wohl die Richtung, in welcher das Schiff seinen Lauf nimmt, aber von der namenlosen Masse der Wellen hat er jede einzelne selbst zu bewältigen nach seiner Einsicht und seiner Erfahrung in seiner Kunst; und so ist es beim Generalbassspiel nach unbezifferten Bässen: nur was dort dem Seemann die Magnetnadel leistet, vermag hier auch die Theorie dem Generalbassspieler zu geben, nicht mehr, doch auch nicht weniger.

Das Nächste nun, worauf der Generalbassspieler zu sehen und zu achten hat, wenn er nach einer unbezifferten Bassstimme seine harmonische Begleitung ordnen soll, ist: in welcher Dur- oder Moll-Tonart jedesmal die Modulation geschieht, denn einmal ist es gerade der Moment der Modulation oder Ausweichung, wo diese Art der Begleitung so höchst schwierig und kritisch wird, und dann kann der Generalbassspieler ohne jene Kenntniss auch gar nicht wissen, sowohl auf der wievielsten Stufe der Tonleiter die vorgeschriebene Bass-

note steht, als welcher Accord etwa am wahrscheinlichsten dazu passt. Kommt keine Modulation im Verlaufe eines Tonsatzes vor, bleiben dessen Harmonien immer in ein und derselben Tonart, so ist es nicht so schwierig, diese Harmonien auch nach der unbezifferten Bassstimme schon aufzufinden; aber sobald eine Ausweichung nach einer anderen Tonart statt hat, nimmt die Begleitung auch den Charakter des Räthselhaften, Ungewissen und Muthmasslichen an, da sich über ein und demselben Tone nach mehr denn drei, vier verschiedenen Tonarten ausweichen lässt, und die Erforschung, nach welcher Dur- oder Moll-Tonart eben der Schritt geschieht, bleibt daher immer die wichtigste Aufgabe für den Generalbassspieler nach einer unbezifferten Stimme, wenn er anders nicht Gefahr laufen will, unter hundert Malen kaum einmal und auch diesesmal vielleicht nur durch glücklichen Zufall das Rechte zu treffen.

Was Ausweichungen und Modulationen sind, wie sie geschehen, und welche Arten derselben auch am gewöhnlichsten vorkommen, habe ich schon in meiner vierten Vorlesung dargethan; es bleibt mir daher hier, wo ich nun die ungefähren Merkmale anzugeben gedenke, an welchen sich auch in einer unbezifferten Bassstimme die Art und Gattung der Modulation erkennen lässt, nur noch übrig, auch auf die selteneren Fälle Rücksicht zu nehmen. — Von zwei oder mehreren zugleich vorkommenden, durch ein zufälliges Kreuz erhöheten Tönen ist derjenige, welcher bei der Vorzeichnung nach der gewöhnlichen Ordnung durch Quinten in aufsteigender Folge (*C-G-D-A* etc.) jedes Mal neu oder zuletzt hinzukommt, der eigentliche Leitton oder die grosse Septime von demjenigen Tone, in welchen ausgewichen wird. Das geht ja auch schon aus der allgemeinen Lehre von den Tonarten nach dem sogenannten Quintenzirkel, die hier als aus der gewöhnlichen Musiklehre her schon bekannt voraus-

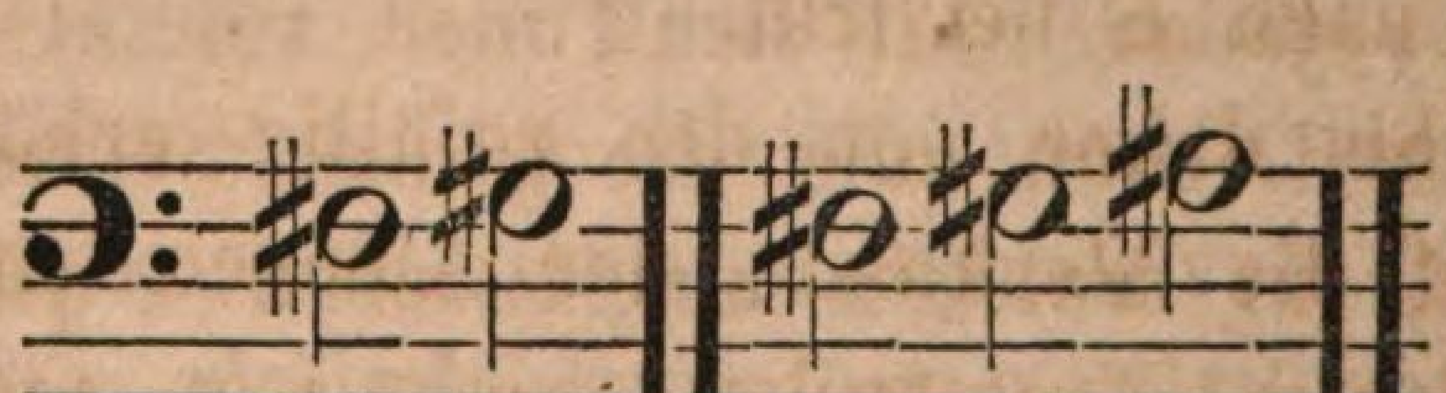
gesetzt werden muss, hervor. In *C*-Dur z. B. ist — wie man sich gewöhnlich ausdrückt — Nichts vorgezeichnet, in *G*-Dur nur *fis*, in *D*-Dur *fis* und *cis*, in *A*-Dur *fis*-*cis* und *gis*, u. s. w.; mithin ist in sofern auch *fis* als der erste, *cis* als der zweite, *gis* als der dritte etc. neu hinzugekommene erhöhete Ton zu betrachten; und kommen nun bei einem wirklichen Accorde (blosse durchgehende Töne und Accorde bewirken bekanntlich keine Ausweichung) solche Töne, z. B. wie hier in folgender Notenzeile das *dis* und *fis*, zugleich vor, so ist das auch ein Zeichen, dass sie die Leittöne von derjenigen Tonart, hier von der Tonica *E* sind, nach welcher ausgewichen werden soll:



Eben so leitet in folgendem Notenbeispiele das *his*, als der letztere von den vier zugleich vorkommenden zufällig erhöheten Tönen, nach Umständen in *Cis*-Dur oder *Cis*-Moll; das *fisis* aber nach *Gis*:



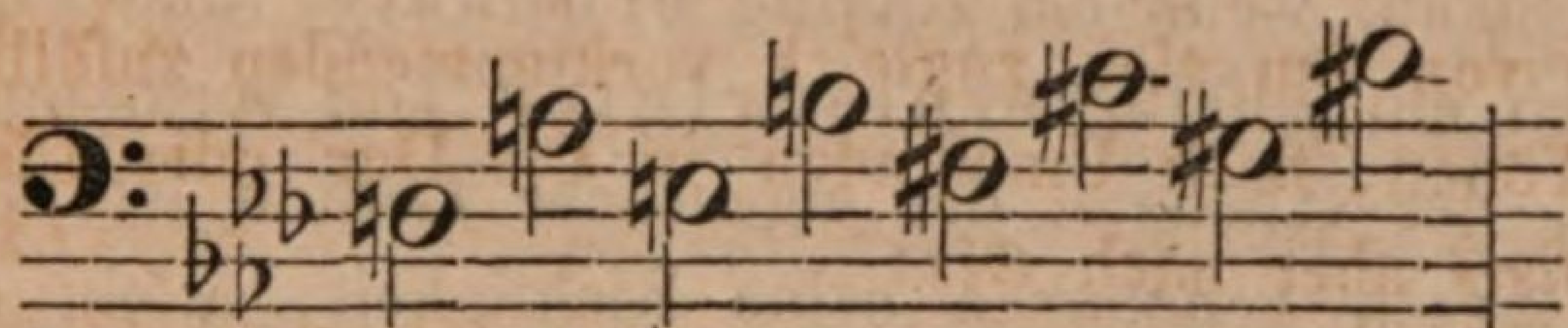
Auch bei mehreren nach einander folgenden zufällig erhöheten Tönen gilt dieselbe Regel. In folgendem Beispiele bezeichnet das *gis* die Tonart *A*, und das *ais* die Tonart *H*:



Bei den durch ein ♮ erhöheten Tönen, die aber nur in den Tonarten mit Been in der Vorzeichnung vor-

kommen können, ist die Ordnung ebenfalls quintenweis, von *Ges*-Dur angefangen nämlich. Fahren wir von hier aus fort, die Tonarten nach ihrer Vorzeichnung in aufsteigender Folge abzuzählen, so kommt bei dem Erhöhen oder Wiederrufen durch ein ♮ zuerst die Reihe an *ces* in *Des*-Dur, dann an *ges* in *As*-Dur u. s. w., zuletzt an das ♭ in *C*-Dur. Und da hiernach nun, in diesen Tonarten, das *c* der erste, das *g* der zweite, das *d* der dritte, das *a* der vierte, das *e* der fünfte und das *h* der letzte durch ein ♮ zufällig erhöhete Ton ist, so folgt daraus, dass in dieser Tonart ein solch erhöhetes *c* in der Generalbassstimme auch allemal nach *Des*, *g* nach *As*, *d* nach *Es*, *a* nach *B*, *e* nach *F* und *h* nach *C* in der Modulation führt, weil sie die Leittöne, von diesen Tönen oder Tonarten sind.

Kommen solche Töne zugleich vor, die zum Theil durch ein ♯, zum Theil aber auch durch ein ♮ erhöhet werden, so sind dieser Ordnung zu Folge:



auch die durch ein ♯ erhöheten Töne als die zuletzt hinzu gekommenen zu betrachten, und in diesem Beispiele:

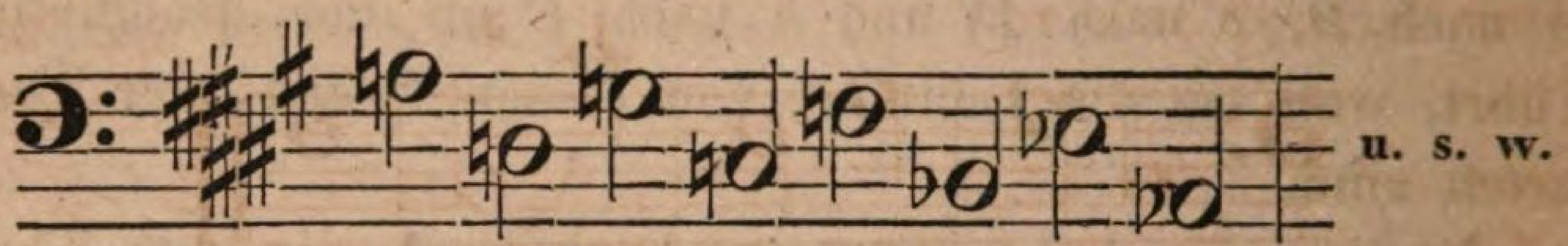


leitet daher das *gis* in *A*-Moll, während das *dis* eine Ausweichung nach *E* bewirkt.

Was ich bis daher von den zufällig erhöheten Tönen in Absicht auf die Merkmale der Ausweichung sagte, gilt unter veränderten Umständen auch von mehreren zugleich oder nach einander vorkommenden Tönen, die durch ein ♭ zufällig erniedrigt werden. Folglich bezeich-

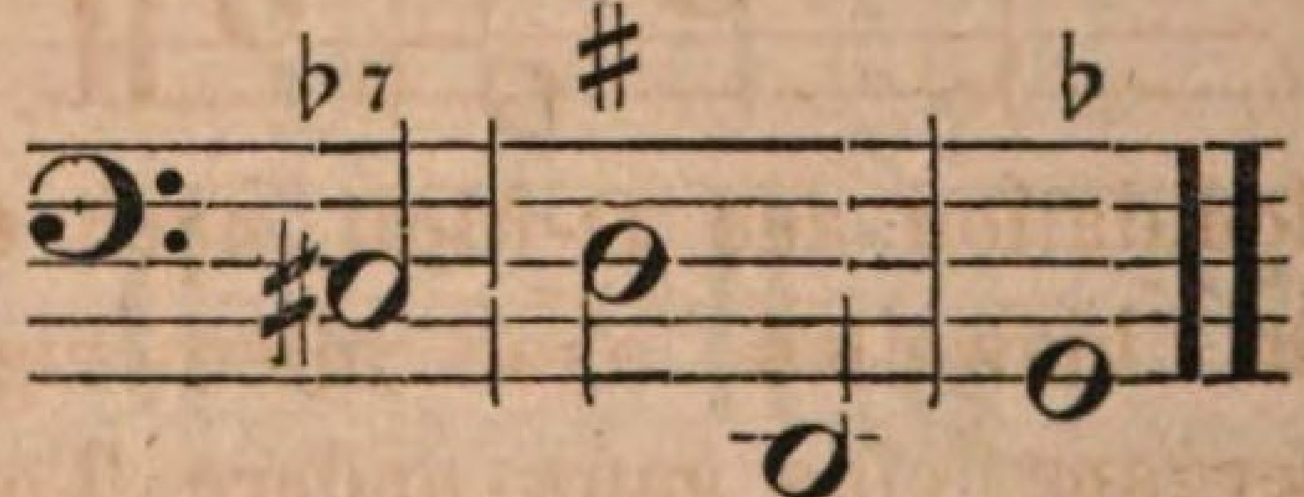
net derjenige durch ein ♭ erniedrigte Ton, welcher bei der Vorzeichnung nach Quinten in absteigender Linie (*C*-*F*-*B*-*Es* u. s. w.) jedesmal neu oder zuletzt hinzukommt, ebenfalls den eigentlichen überleitenden Ton, der hier aber nicht die grosse Septime, sondern die reine Quarte von demjenigen Tone ist, zu welchem eben ausgewichen wird. Der zufällig erniedrigte Ton *des* leitet also z. B. nach *As*, *b* nach *F*, *es* nach *B*, *as* nach *Es*, *ges* nach *Des* u. s. w.

Bei solchen leiterfremden Tönen, die zum Theil durch ein ♭, zum Theil aber durch ein ♮ erniedrigt werden, sind, nach dieser Ordnung



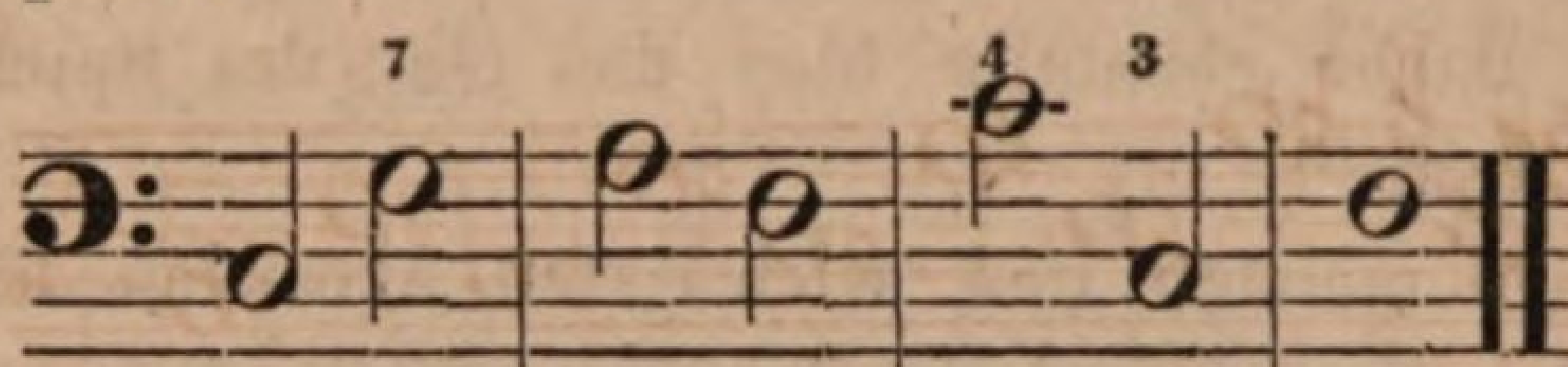
immer die durch ein ♭ erniedrigten als die letzten oder späteren anzusehen.

Dass alsdann, wenn ein zufällig erhöheter und zugleich auch ein zufällig erniedrigter Ton vorkommt, der erstere, der erhöhete, der eigentliche Leitton ist, hat zwar im Ganzen genommen seine Richtigkeit, allein es sind doch auch Ausnahmen von dieser Regel möglich. Folgt z. B. wie hier:

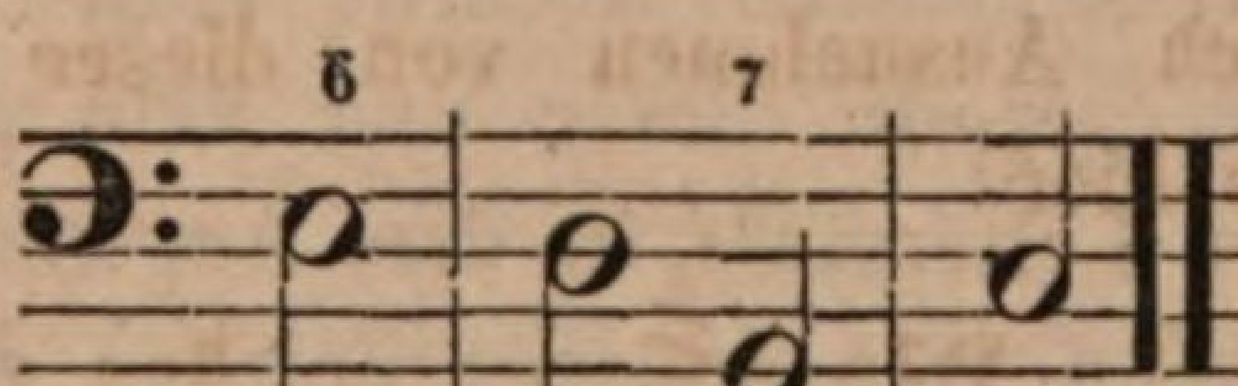


auf den verminderten Septimenaccord über *Cis* nicht der Moll-, sondern der Dur-Dreiklang von *D*, so bezeichnet dessen *fis* den eigentlichen Leitton, und es wird somit mit jenem zufällig erhöheten *Cis* nicht förmlich nach *D*-Moll ausgewichen, oder ist die Modulation wenigstens nur eine schnell vorübergehende, keine anhaltende. Und daraus schon sieht man, dass die oben angeführten Merkmale

der Ausweichung in einer unbezifferten Generalbassstimme auch mancherlei Ausnahmen zulassen, nicht zu gedenken des Umstandes, dass die zufällig erhöheten oder erniedrigten Töne, welche demnach als die eigentlichen leitenden Töne erscheinen, sehr oft auch blos in der begleitenden Stimme vorkommen und vorkommen müssen, und sonach im Falle ihrer Ermangelung in der Generalbassstimme nicht immer angenommen werden darf, dass auch keine Modulation statt habe. Ueberdies wird der Leitton bei einer Modulation bisweilen auch ganz verschwiegen oder gar nicht angebracht. So kommt unter anderm in diesem Beispiele:



ungeachtet der augenscheinlichen Modulation von *C*- nach *F*-Dur, der sonst dazu nöthige Ton ♭ nicht vor. Eben so wird auch die charakteristische Note der Molltonart, z. B. in *D*-Moll das *cis* etc., oft meistens ohne ein äusseres Merkmal, also gewissermassen stillschweigend wiederrufen, wie hier:



wo sich die Modulation aus *D*-Moll nach *C*-Dur wendet. Ausserdem tritt bisweilen ohne allen eigentlichen und förmlichen Uebergang eine ganz andere Tonart ein, wie bei dem Wechsel der beiden Geschlechte Dur und Moll; oder endigt die Modulation mit einem Trugschlusse, einem enharmonischen Tonwechsel und dergl. mehr. Wer daher nicht ein sehr geübtes Ohr hat, ein sehr fertiger und gewandter Harmoniker ist, und selbst gewissermassen fühlt, ob überhaupt eine und welche Modulation vorzunehmen ist, auch ob eine Tonart gleichsam im Vorübergehen, im

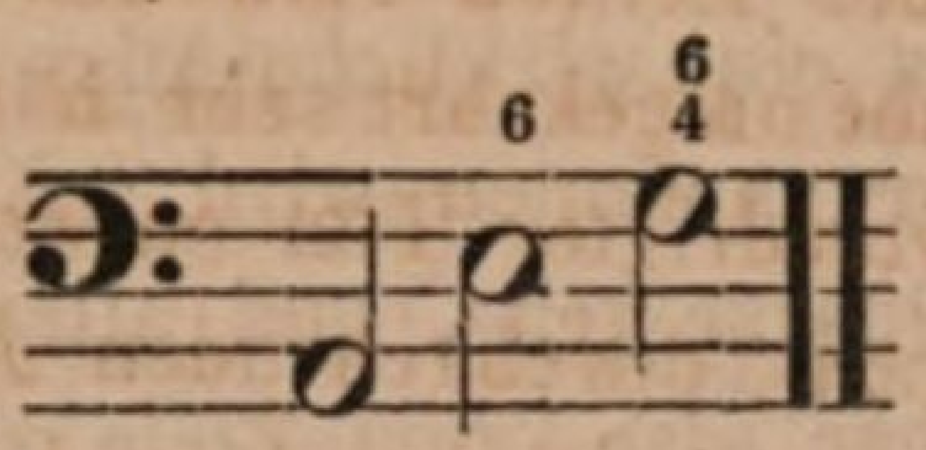
Durchgange nur berührt, oder wirklich eine vollkommene Modulation dahin statt findet, der wird, ungeachtet aller jener scheinbar untrüglichen Merkmale, niemals eine unbezifferte Generalbassstimme zu begleiten im Stande sein.

So wie aber der Leitton bisweilen ganz verschwiegen wird, ebenso kommt umgekehrt sehr häufig auch ein zufällig erhöheter oder erniedrigter Ton entweder nur im Durchgange oder in einem durchgehenden Accorde, auch wohl blos als Hülfston vor, und in allen diesen Fällen bewirkt er wieder keine, wenigstens keine förmliche oder bleibende Ausweichung, was aber nicht immer sich aus der Unterstimme, auch bei geübtester Harmoniekunde, ersehen lässt, und wo daher ebenfalls blos das Ohr des Spielers entscheiden kann.

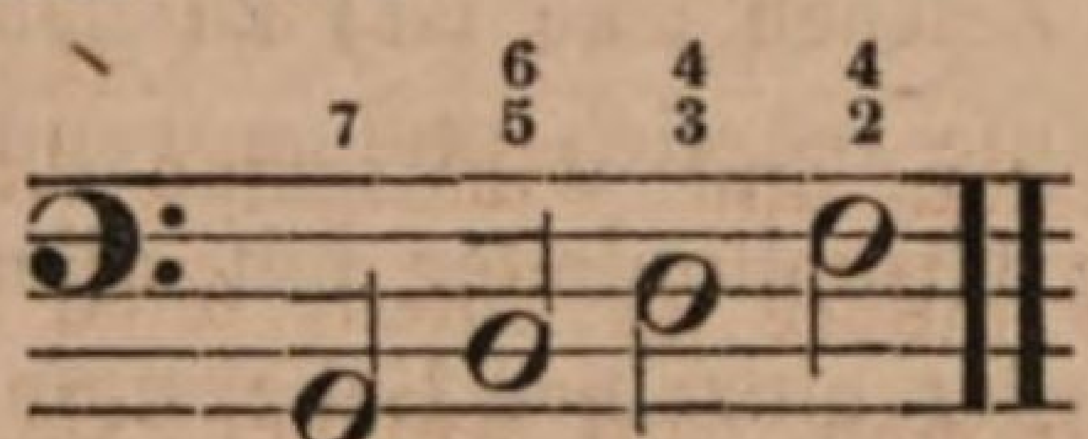
Bei den meisten und wichtigsten Accorden lässt sich zwar, wie alles andere an ihnen, auch ihr Sitz, d. h. die Leiterstufe bestimmen, auf welcher sie in der Regel zur Erscheinung kommen, und ich will in Folgendem auch die Hauptaccorde alle noch einmal anführen mit den Leitertönen, auf welchen in der Regel sie ihren sogenannten Sitz nehmen; allein wer kann, da auf jeder Leiterstufe fast mehrere verschiedene Accorde statt haben können, nun sagen, dass gerade dieser und kein anderer Accord auf der und der Leiterstufe in dem Augenblicke gebraucht werden soll, wenn kein anderes Zeichen dafür da ist als die Noten der Leiterstufe selbst? — wer vermag eine Regel dafür anzugeben? — Es bleibt also auch dieses Maasstabes ungeachtet, einen so gefälligen Wink er in der Führung der Harmonie leiht, das Ohr und das Gefühl noch der oberste Richter in der Sache der Begleitung nach einer unbezifferten Generalbassstimme.

Der harmonische Dreiklang hat in der Regel seinen eigentlichen Sitz auf der Tonica selbst, woraus dann folgt, dass der Sextenaccord, welcher durch die erste Umkehrung jenes Dreiklangs sich bildet, am meisten

auf der Mediante oder auf der dritten Stufe, und der Quartsextenaccord, der durch die zweite Umkehrung des Dreiklangs entsteht, vorzüglich auf der Dominante oder fünften Leiterstufe vorzukommen pflegt, wie hier zu sehen:



Der Septimenaccord hat seinen Hauptsitz auf der Dominante; folglich kommt der Quintsextenaccord am gewöhnlichsten auf der siebenten, der Terzquartenaccord auf der zweiten, und der Secundenaccord auf der vierten Stufe vor:



Diejenigen Accorde, welche durch Auf- oder Vorhalte und Anticipationen sich bilden, werden am häufigsten auf derjenigen Leiterstufe angebracht, auf welcher der jedesmal dadurch vor- oder aufgehaltene, auch vorausgenommene Accord seinen Sitz hat. Alle diejenigen Accorde also, durch welche der Dreiklang aufgehalten wird, als Nonen-, Quartquinten- oder Quartnonenaccord, kommen am gewöhnlichsten auf der Tonica selbst, diejenigen, durch welche der Sexten- und Quartsextenaccord aufgehalten wird, auf der Mediante und Dominante; wodurch der Septimenaccord aufgehalten wird, auf der Dominante u. s. w. vor.

Dabei stehen geblieben, scheint wiederum das Generalbassspiel nach einer unbezifferten Bassstimme gar nicht so vieler Schwierigkeiten unterworfen zu seyn und so mancherlei Aufmerksamkeiten und Nebenkenntnisse zu erfordern; allein — wie gesagt — lässt, auch selbst wenn keine Modulation statt findet, jede Stufe der Tonleiter, nicht blos die

hier namhaft gemachten, sondern auch viele andere Accorde noch über sich zu. So soll z. B. ein Tonstück in der Tonart *C*-Dur stehen, und es kann nicht blos auf *C* etwa als der eigentlichen Tonica, sondern auf jedem anderen Tone der Leiter auch ein harmonischer Dreiklang darin vorkommen, ohne dass eine wirkliche Ausweichung nach einer anderen Tonart vorgenommen wird. Nicht anders ist es mit den Sexten-, Quarsexten-, und allen übrigen Accorden. Von dieser Seite her also zum Ziele zu gelangen, laufen wir Gefahr, in ein offenbares Labyrinth von Vermuthungen, Zweifeln und Versuchen zu gerathen. Um indessen wenigstens einigermassen einen Begriff von der mannigfaltigen Bezifferung oder mannigfaltigen Accordbildung (deren sichtbares Zeichen jene ist) zu geben, die auf jeder einzelnen Leiterstufe möglich und anwendbar ist, soll hier in Uebersicht die Grundtonleiter mit allen möglichen Bezifferungen über jeder einzelnen Leiterstufe folgen, natürlich ohne Vor- und Aufhalte, durch welche sich das Schema auch ungemein vermehren und vergrössern liesse, und mit dem Bemerken, dass die hier gewählten Leitern von *C*-Dur und *A*-Moll als Muster für alle sonstige Leitern gelten, da, was von e i n e r Tonart und Leiter gilt, in harmonischer Beziehung auch von jeder anderen gelten muss, indem in Betreff des Intervallenverhältnisses die Leitern unter sich gleich sind.

Auf der 1ten Stufe kommt am häufigsten vor	5 3 oder 6 4.
— 2ten — — — —	6 6, 4, auch 7 5 u. 5 3. 3
— 3ten — — — —	6, seltener 5 3.
— 4ten — — — —	5 3, 6 5, 4 2, 6.
— 5ten — — — —	5 3, 7, 6 4.
— 6ten — — — —	5 3, 6, 7 3.
— 7ten — — — —	6 5, 6, 7.

Steigt oder **fällt** der Bass **stufenweise**, so kann er die ganze Octav hindurch, ohne eine Ausweichung zu bewirken, mit denjenigen Accorden begleitet werden, wie ich solche hier unter und über den einzelnen Tönen durch Ziffern bezeichne, nämlich

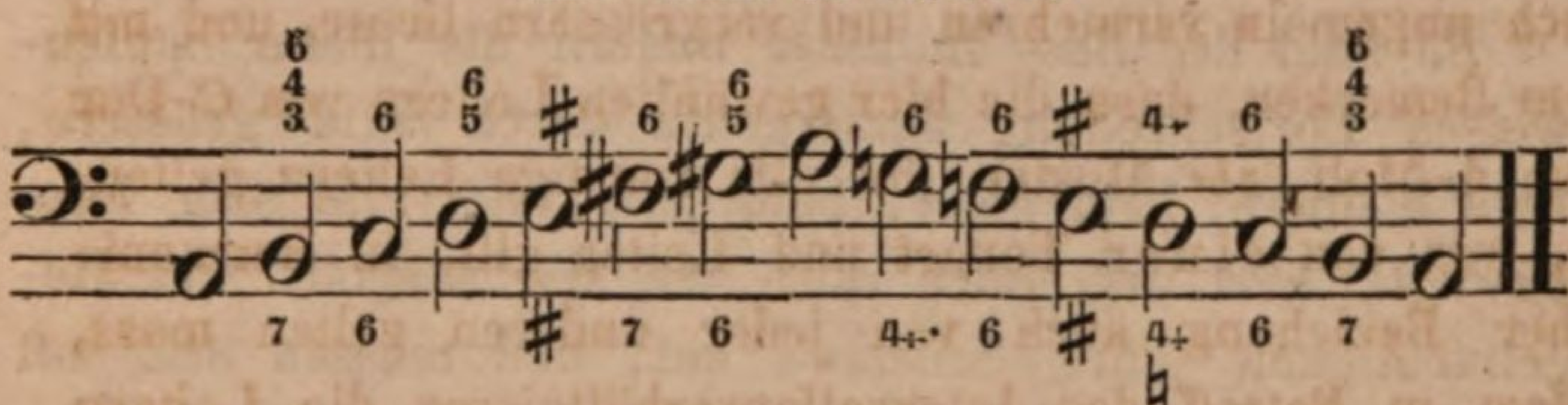
zunächst in **Dur**:



oder



und dann in **Moll**:



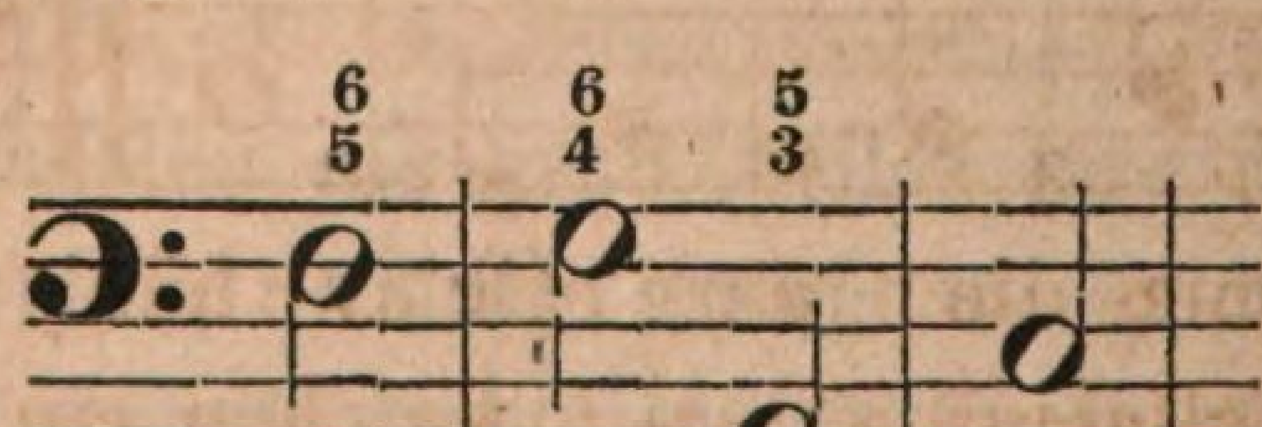
Sind die Accorde mit **Auf-** oder **Vorhalten** verbunden, so ergeben sich bei solcher stufenweisen Fortschreitung meistens folgende Harmonieen:



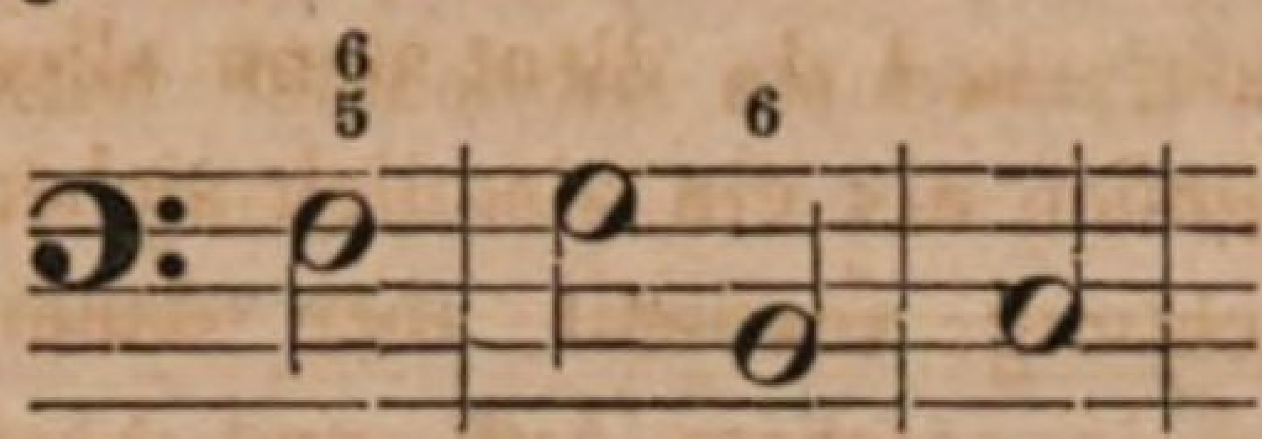
Es versteht sich von selbst, dass ein solcher Fall, wo die Generalbassstimme die ganze Octav hindurch stufenweis fortschritte, nur sehr selten oder gar nicht vorkommt,

aber einzelne Abtheilungen von einer solchen Tonreihe finden sich häufig, und da dient denn dieses Schema unter allen Umständen als ein ziemlich sicherer Wegweiser. Sorgsame Beachtung verdient aber dabei immerhin die Thatsache, dass in solchem Auf- und Absteigen nicht auf jeder Stufe ein und derselbe Accord gebraucht werden kann, d. h. dass sich nicht jeder Ton im Aufsteigen auch mit demselben Accorde begleiten lässt, mit dem er im Absteigen vielleicht begleitet werden konnte. Die siebente Stufe in der Leiter z. B. erfordert mit vielem Rechte sogar beim *aufwärts* Fortschreiten den Quintsextenaccord, als erste Umkehrung des Dominantenaccords der Tonica, von welchem sie die Terz ist; im *abwärts* Fortschreiten aber verträgt sie diesen Accord nicht wohl, sondern lässt sich ein Sexten- oder auch wohl Terzquartsextenaccord mit grosser Sexte auf ihr anwenden, welcher letztere dann vorübergehend nach dem folgenden Molldreiklange auf der sechsten Stufe förmlich modulirt.

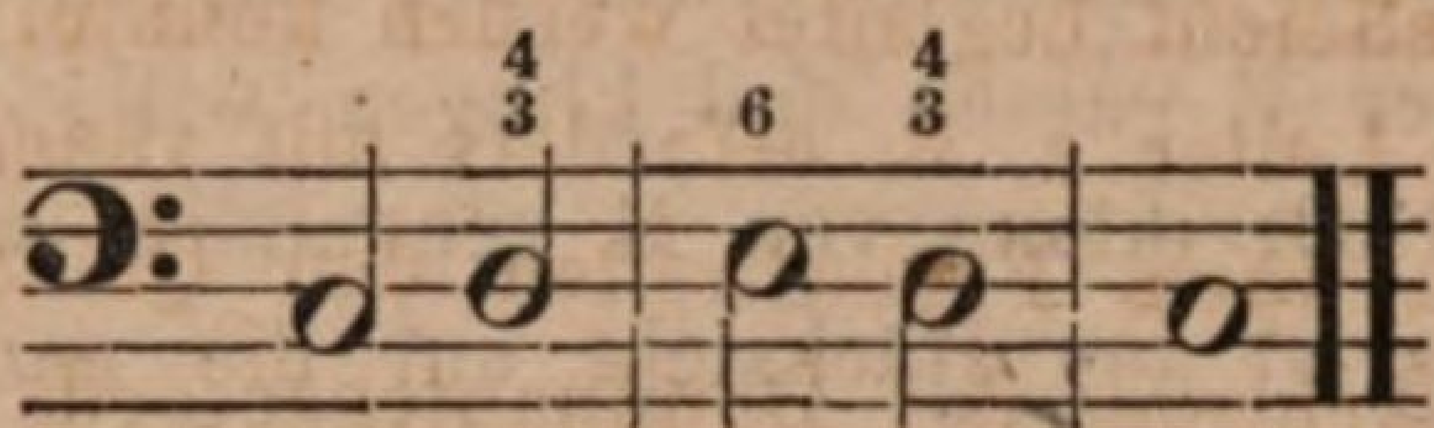
So bald der Bass in einer andern als dieser stufenweisen Fortschreitung einhergeht, durch bald grössere, bald kleinere, bald diese, bald jene Intervalle sich fortbewegt, hört begreiflich auch die Wirksamkeit und Regeltüchtigkeit jenes Schema's auf, und müssen sehr oft ganz andere Accorde zur Begleitung der einzelnen Leiterstufen gewählt werden. So steht z. B. bei stufenweiser Fortschreitung des Basses auf der zweiten und dritten Stufe der Leiter äusserst selten nur der Dreiklang, der bei springender Fortschreitung jedoch sehr häufig darauf vorkommen kann. Der Quartsextenaccord auf der Dominante setzt meistens einen liegenbleibenden oder in die Octave herabspringenden Bass voraus:



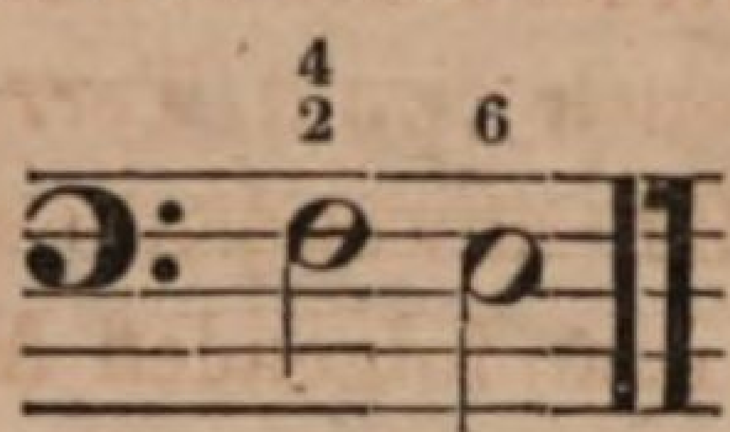
während in folgendem Falle



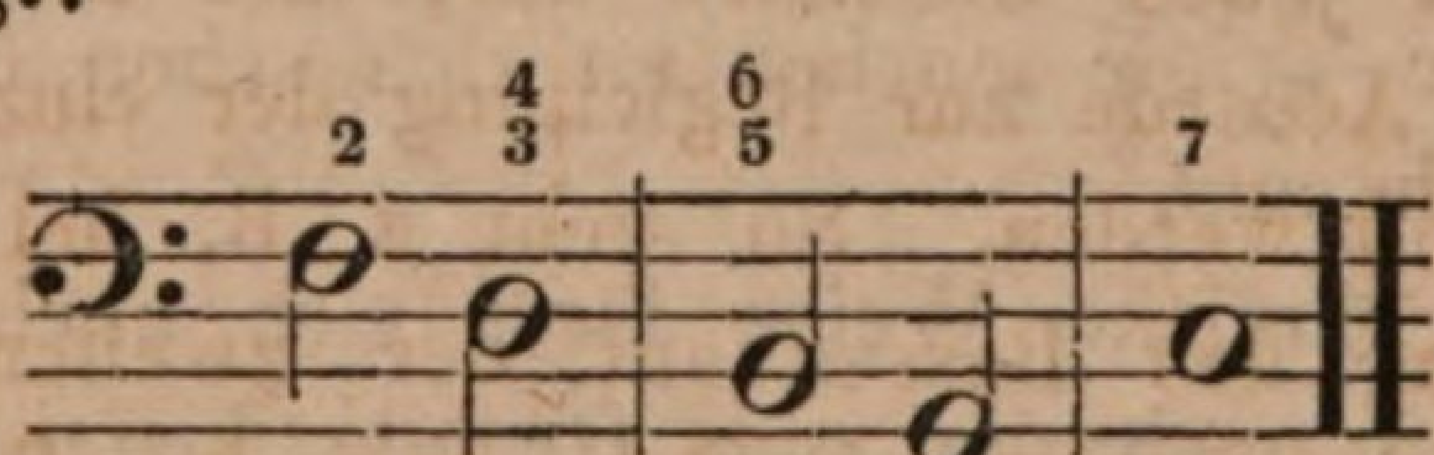
ein solcher Quartsextenaccord sicher ganz am unrechten Orte wäre. Der Terzquarten- oder Terzquartsextenaccord kann — genau genommen — nur über einem stufenweise auf- oder abwärts fortschreitenden Basse vorkommen:



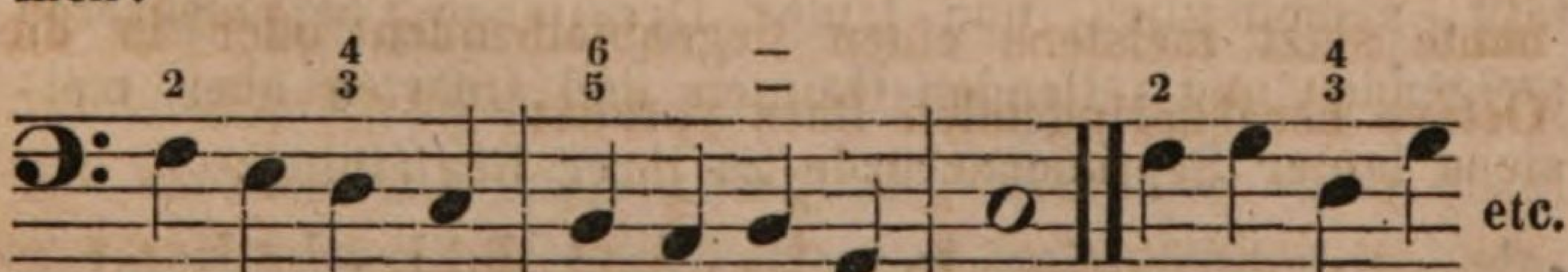
während der Secunden- oder Secundquartenaccord allemal ein stufenweises Fallen des Basses erfordert:



Nun sind von diesen Regeln aber alle diejenigen Fälle ausgenommen, wo bei den genannten Accorden keine Verwechselung der Harmonie zum Grunde liegt, so dass ein und dieselbe Harmonie zwei oder mehrere Male, nur jedesmal in einer andern Umkehrung des Accordes, auf einander folgt:



bei welcher Verwechselung dann sehr häufig auch noch durchgehende Töne oder harmonische Nebennoten vorkommen:



Oft bestimmen auch die nachschlagenden Noten, und besonders diejenigen, mit welchen ein Sprung in der

Fortschreitung geschieht, welchen Accord man zu den vorhergehenden Hauptnoten zu nehmen hat. Hier z. B.



sollte man auf den ersten Blick über dem ersten *E* den Sextenaccord vermuthen, also eine *C*-Harmonie, allein das nachfolgende nachschlagende *H*, das ebenfalls in die Harmonie über E passen und klingen will, besagt klar, dass hier der Dreiklang von *E* genommen werden muss. Noch weniger ist aus Rücksicht auf die nachschlagenden Noten in diesem Beispiele:



die richtige Begleitung zu verfehlen, da beide zwischen die zu begleitenden Hauptnoten eingeschaltete Intervalle unverkennbar bestimmen, dass — wie ich auch durch Ziffern schon andeutete — zu dem ersten beiden Takttheilen der Quartsextenaccord, zu den beiden letzten aber der reine Dreiklang gespielt werden soll, denn die erste wie die dritte Triole machen an sich schon die Harmonie dieser Accorde aus.

Auf sehr ähnliche Weise lässt sich auch in manchen andern Fällen noch die zum Grunde liegende Harmonie gewissermaassen errathen. So erfordert z. B. eine Bassmelodie, die abwechselnd in Quarten steigt und Terzen fällt, gemeiniglich nur lauter Dreiklänge, bei mehreren steigenden und fallenden Quinten und Quarten aber meistens lauter Septimenaccorde zu ihrer Begleitung:

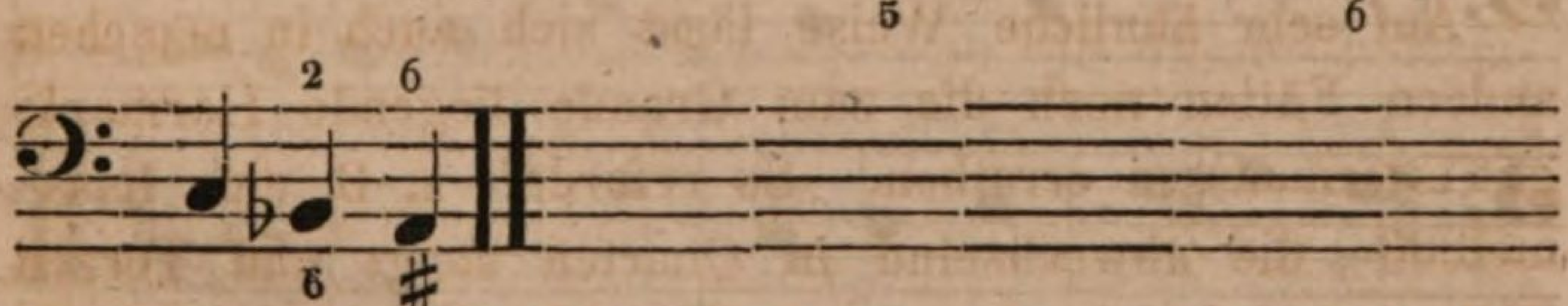


Bei wechselsweise fallenden Terzen und steigenden Secunden hat von zwei und zwei Noten die jedesmal tiefere gewöhnlich den Quintsextenaccord, die höhere aber entweder den Dreiklang oder den Nonenaccord über sich:



Die Bassnoten mit einem zufällig erhöhenden ♮ oder ♯ bezeichnen grösstentheils das *Semitonium modi*, und setzen daher gemeiniglich den Sexten- oder Quintsextenaccord, in der Molltonart auch wohl den verminderten Septimenaccord voraus, wo hingegen bei Noten mit einem zufällig erniedrigenden ♮ oder ♭ am häufigsten der Secundenaccord die zum Grunde liegende Harmonie bildet, wie ich dies Alles auch vorhin schon weiter ausführte. Uebrigens kann in folgenden Fällen auch wohl die darüber oder die darunter mit Ziffern bezeichnete Harmonie statt haben:





In dem vorletzten Beispiele lässt sich sogar, statt des bezeichneten Secundenaccords, der Terzquartsextenaccord mit der kleinen Terz und reinen Quarte anbringen. Man sieht, wie gar mannigfaltig die Begleitung ist, welche eine Bassmelodie zulässt, und ich komme wieder darauf zurück, dass alles Regelwerk in der Kunst des Generalbassspiels

nach einem unbezifferten Basse nur in leisen Winken bestehen kann, welche, das jedesmal Richtige zu treffen, immer noch dem guten Ohre und Gefühle überlassen. Die ausführlichsten Anweisungen zu dieser Kunst haben HEINICHEN, KELLNER, RIEPEL und TÜRK gegeben, welchem Letzteren ich denn auch in dieser meiner Darstellung um seiner Gründlichkeit willen treulichst folgte: indessen was nützt alle Theorie, und was helfen auch dieser Meister Lehren? — nicht mehr als was ich sagte, als kaum so viel wie dem fremden Wanderer der Arm am Kreuzwege.

Zum Schlusse will ich noch ein kleines Beispiel von einer unbezifferten Generalbassstimme hersetzen, das ebenfalls auch TÜRK schon mittheilte, und der verehrliche Leser mag sich üben in seiner Begleitung; er wird aber dabei auch schon finden, dass er hie und da vielleicht einen Accord greift, der, harmonisch vollkommen richtig, dennoch vom Componisten nicht gemeint wurde:



Der beste Rath, den der verewigte TÜRK noch dem Generalbassspieler ertheilt, ist: „wenn er nach einer unbezifferten Stimme zu begleiten habe, und hie und da schlechterdings nicht erkennen könne und nicht wisse, was er greifen, welchen Accord er spielen solle, so möge er lieber ganz schweigen, und lieber den Bass allein spielen.“

Das wäre nun allerdings das leichteste und bequemste wie sicherste Mittel, sich vor Fehlern im Spiele zu schützen; doch ist immer auch gar keine Begleitung wenigstens besser und erwünschter als eine schlechte und falsche, und so trete denn auch ich, in diesem Sinne, der Meinung jenes würdigen Meisters recht gern bei. Zum Trost muthen heutigen Tags die Componisten dem Generalbassspieler nicht mehr zu, nach einer unbezifferten Stimme zu accompagniren, oder legen sie ihm wenigstens die Melodie oder gar die Partitur der Hauptstimmen daneben.

Dreiundzwanzigste Vorlesung.

Vom Orgelpunkte und den mannigfaltigen Cadenzen oder Tonschlüssen.

Bereits in meiner neunzehnten Vorlesung, bei Gelegenheit der Lehre von dem Spiele derjenigen Accorde, welche durch Verzögerung des Basses oder durch Vorausnahme der Harmonie entstehen, kam ich auf eine — wenn ich sagen darf — harmonische Figur zu reden, die wir gemeiniglich mit einem Worte als den Orgelpunkt bezeichnen, und versprach dort, hier, in meiner diesmaligen Vorlesung, ein Weiteres über diesen Gegenstand vorzutragen, der seinem ganzen Wesen nach, wie auch schon sein Name andeutet, so höchst wichtig für den Generalbassspieler erscheint, als diesem die Orgel doch stets das wesentlichste Instrument, so wie die Begleitung kirchlicher Musikwerke die vornehmste Aufgabe bleibt, in welchen letzteren aber jene Figur am meisten vorkommt und vorkommen muss. Erfülle ich daher mein Versprechen, und beginne sofort mit der Erklärung des Namens selbst.

Zunächst und im Allgemeinen denken wir bei dem Worte Orgelpunkt an einen zu mehreren Harmonieen nach Orgelart, d. h. in einer dem Fortklingen der Orgel gemässen Weise, beibehaltenen Grundton. Diese erste und allgemeinste Bedeutung des Wortes, das unzweifelhaft aus Orgel und Punkt (Note) zusammengesetzt wurde, mag auch vor Allem die Veranlassung zu seiner Bildung für einen solchen Fall gegeben haben. So bald also ein und derselbe Grundton liegen bleibend zu mehreren verschiedenen Accorden gebraucht wird, so ist dies ursprünglich ein im Orgelpunkte verfasster Satz. Indessen ist man mit der Zeit weiter gegangen in der Bestimmung des eigentlichen Sinnes dieses technischen Kunstausdrucks, und will endlich darunter vorzugsweise nur eine jenem allgemeinen Sinne entsprechende Schlussweise kirchlicher Tonstücke verstanden wissen, d. h. also eine Stelle am Schlusse gewisser und hauptsächlich zwar kirchlicher Tonstücke, wobei die oberen Stimmen (die Stimmen der begleitenden Accorde) eine Zeit lang sich zum Schlusse fortbewegen, während die Bassstimme schon längst den Schlusston, und ununterbrochen zwar, fort- und festhält, der nun seyn kann entweder Dominante oder Tonica. Am öftersten findet man solche Stellen in Orgelsätzen, weil die Orgel am meisten sich zu einem gebundenen Spiele eignet, das diese Harmonieen, die den Orgelpunkt bilden, stets voraussetzen, und hauptsächlich zwar in Fugen, wo sie den Hauptschluss oder das Ausruhen der streitenden Stimmen vorbereiten, aber auch am Schlusse eines vollendeten Choralgesangs u. s. w. In beiden Fällen kann dann auch der aushaltende Basston Dominante und Tonica zugleich seyn, d. h. in unmittelbarer Folge auf einander, indem diese, die Tonica, nachdem jene, die Dominante, unter mehreren an einander gebundenen Accorden forttönte, ebenfalls auch noch einige Zeit liegen bleibt, und eine solche Accordenreihe über sich bauen

lässt. Um dieses Aushaltens des Basses willen nennt man den Orgelpunkt oder vielmehr die darunter verstandenen Sätze auch wohl aushaltende Cadenz.

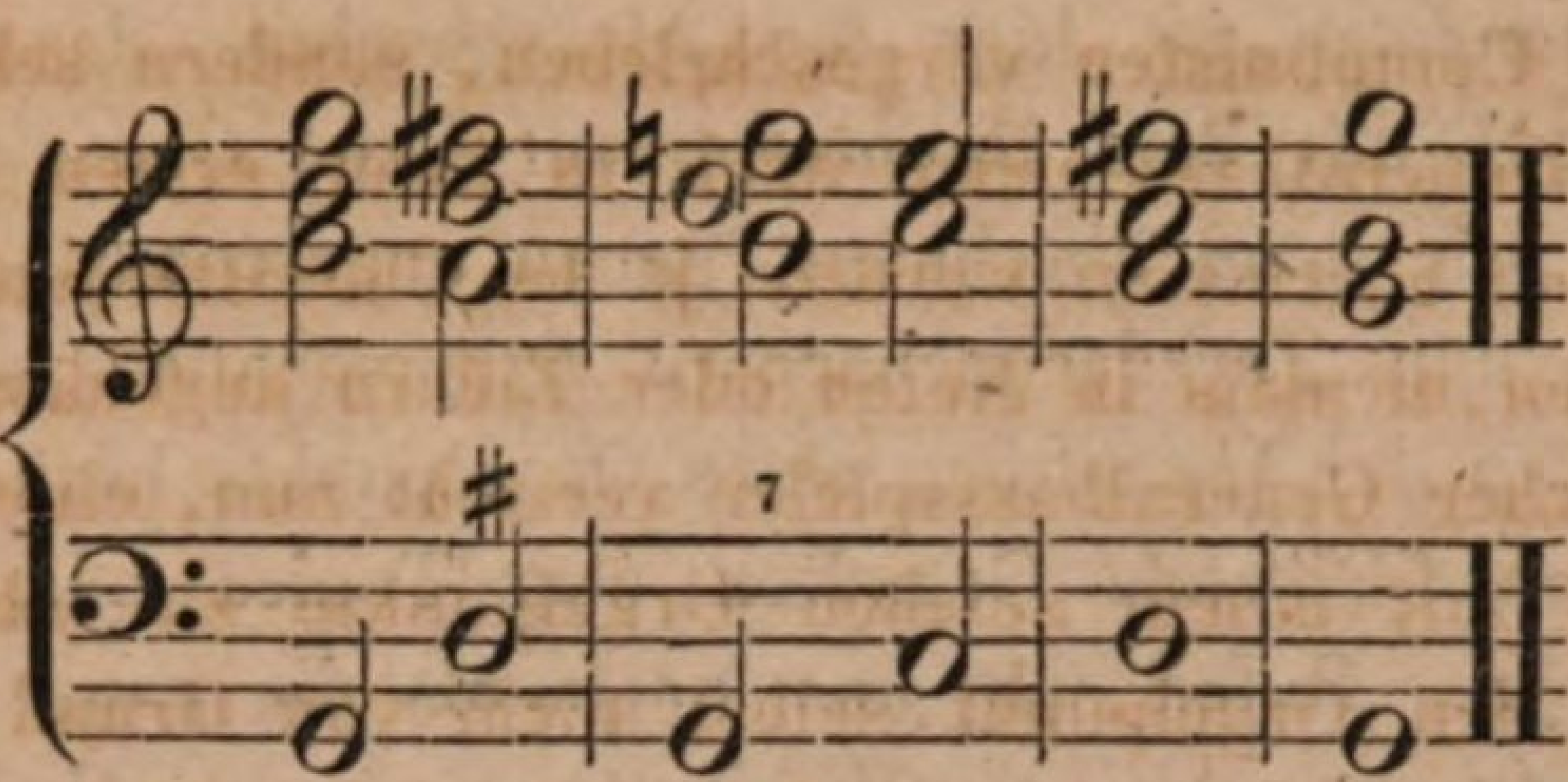
Darnach nun, nach dieser vorläufigen Worterklärung, auf das innere wie äussere Wesen des Orgelpunkts selbst näher eingehend, wird von den in den Oberstimmen liegenden Harmonien solcher aushaltenden Cadenzen oder den, den liegen bleibenden Basston begleitenden verschiedenen Accorden, vor allen Dingen erfordert, dass sie zu jenem Grundtone auch passen, in irgend einer näheren Beziehung zu demselben stehen. Dabei kann es nun freilich vorkommen, dass in der Oberstimme bald da bald dort das eigentlich dissonirende Ende der Dissonanzen ganz unvorbereitet eintritt, oder dass die Vorbereitung dem consonirenden liegen bleibenden Basse überlassen werden muss; allein das ist hier, schon um des durchgehends gebundenen Spiels willen und weil die ganze Harmonienmasse über dem einen Grundtone doch nur als eine einzige Harmonie gewissermassen angesehen werden muss, kein sonderlicher Fehler, wenn man nur verhütet dabei, dass die Dissonanzen ohne alle Beziehung zu dem Grundtone gleichsam auf einander gethürmt werden, woraus leicht grobe Harmonienfehler entstehen können. Daher giebt man meistens die allgemeine Regel, dass im Orgelpunkte die Oberstimmen unter sich eine reguläre Folge von gewöhnlichen Accorden enthalten müssen, die auch beim Abscheiden des ruhenden Basses als selbstständig erscheinen. Keiner oder doch die wenigsten der Accorde gehören an sich zum Basse und alle klingen doch zu demselben. Man halte mir hier nicht entgegen, dass die Regel für die Bildung eines Orgelpunkts weniger den Generalbassspieler als den Componisten angehe: erscheint je wo der Generalbassist in seinem Spiele als eigener Bildner zugleich, so ist es hier, da die Schlusssätze, welche im Orgelpunkte gespielt werden, nicht im-

mer vom Componisten vorgeschrieben, sondern sehr häufig dem Generalbassspieler auch in ihrer ersten Anordnung schon überlassen werden; ja bei Chorälen finden wir dergleichen niemals in Noten oder Ziffern angehängt, und nun, welcher Generalbassspieler versteht nun, einen Choralgesang mit einem solchen Orgelpunkte zu schliessen, wenn er den Orgelpunkt selbst nicht von Grund aus zu bilden vermag? — In solcher Rücksicht dünkt es mir sehr nothwendig, hier mit etwas Mehr noch als dem blossen Spiele des Orgelpunkts, auch mit der ersten Bildung eines solchen Schlusssatzes mich zu beschäftigen.

Die Accorde also, welche wir im Orgelpunkte zu dem liegen bleibenden Basse greifen, der nun Dominante oder Tonica seyn kann, müssen zwar in einer näheren Beziehung zu dem Basstone stehen, jedoch auch in ihrer Abscheidung von demselben in einer gewissen Selbstständigkeit erscheinen. Ich kann nicht leugnen, dass dieses der einzige schwierige Punkt in der Bildung einer solchen Schlussformel ist, die wir Orgelpunkt heissen. Ich will den ersten besten kurzen Gedanken im Orgelpunkte hersetzen:

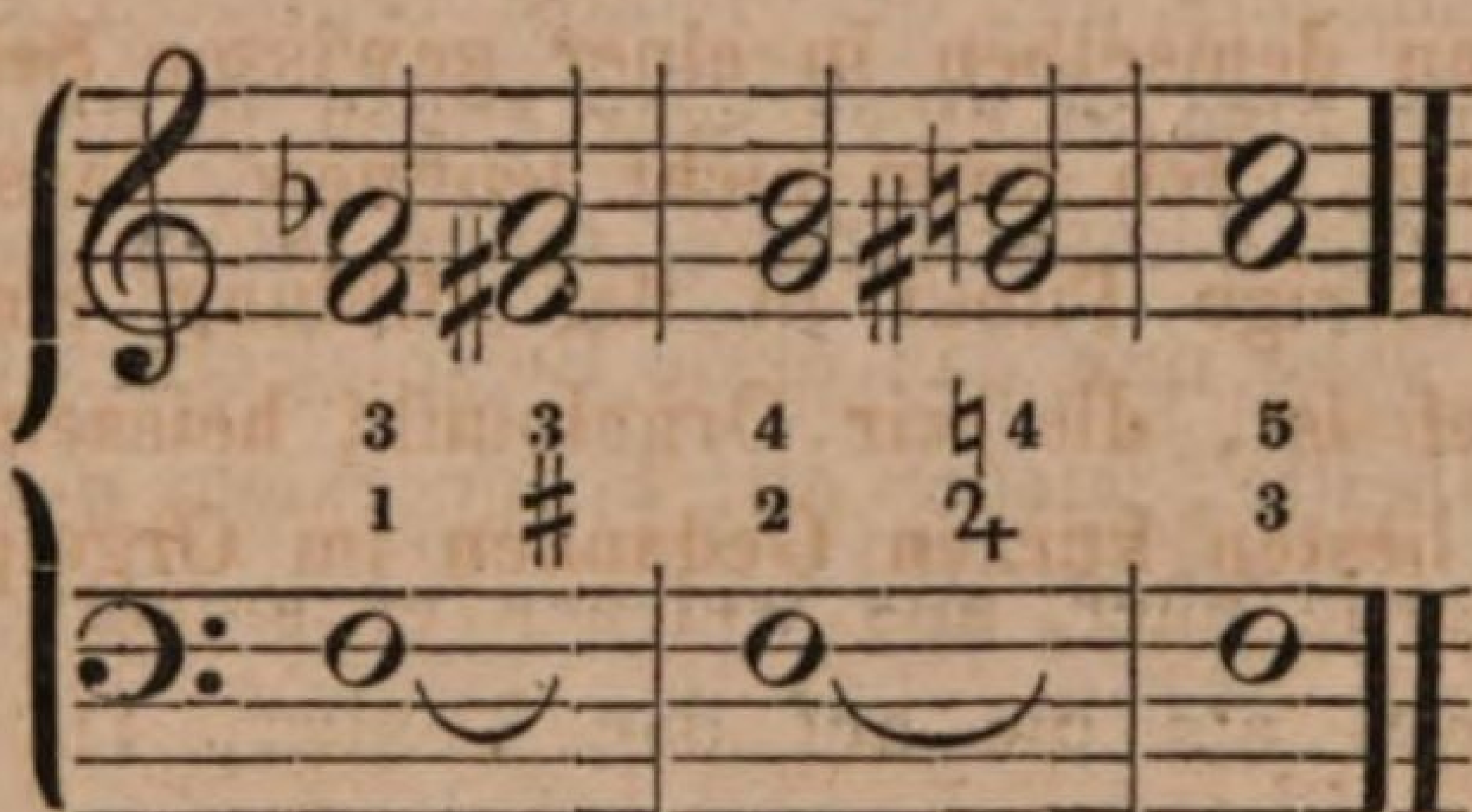


Man sieht, dass, wenn wir die liegen bleibende Tonica *G* hinwegnehmen, so bleiben übrig diese selbstständigen Accorde:

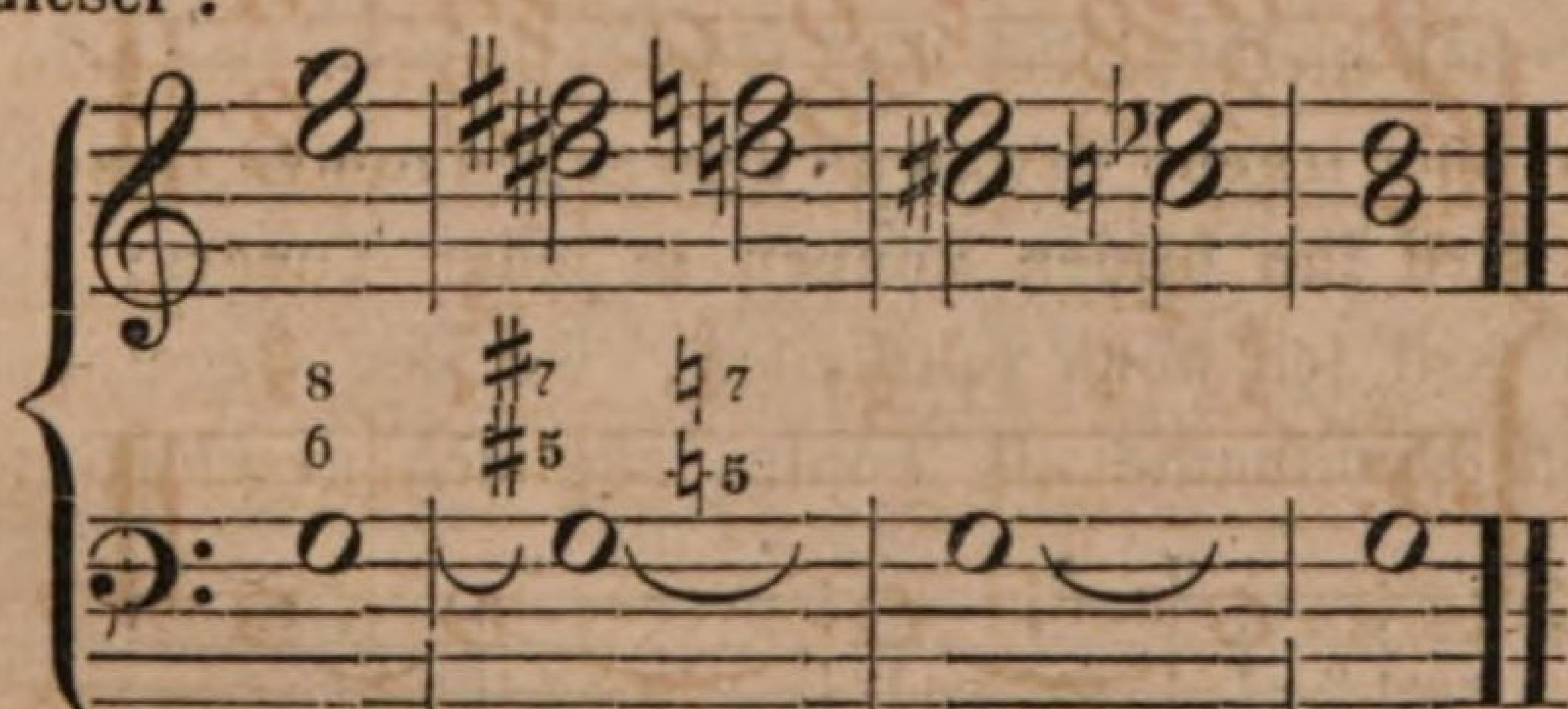


die zu jener Tonica aber ebenfalls selbstständige Accorde ausmachen, indem der Dominantenaccord (hier *D*) mit der Tonica begleitet bekanntlich den namhaften Accord der Undecime, und der Accord von *C* mit *G* begleitet den Quartsextenaccord ausmacht.

Uebrigens dürfen in einem solchen Orgelpunkte auch recht wohl durchgehende und Hülfsnoten vorkommen, wie z. B. gleich dieser Satz beweist:



oder dieser:



nur dürfen sie nicht in einer zu grellen Disharmonie zu dem Basse stehen, was hier, wenigstens im ersten dieser beiden Beispiele, allerdings der Fall ist, weshalb ich dem Generalbassspieler nicht rathen möchte, einen solchen Schlusssatz am Ende eines Choralgesangs anzubringen.

Am passendsten ist hier die Abwechselung des Undecimenaccords mit dem Hauptseptimen- und Quartseptimenaccorde, wie denn überhaupt, genau angeschaut, der Undecimen- und Terzdecimenaccord hauptsächlich auch die Möglichkeit der Gestaltung eines Orgelpunkts herbeiführen, der liegen bleibende Grundton mag Tonica oder Dominante seyn. Rufen wir uns nochmals die ganze Gestalt und Entstehungsweise der beiden Accorde ins Gedächtniss zurück: beide erhalten wir dadurch, dass ein Dominantenaccord mit der Tonica im Basse begleitet wird; und welche sind nun die wesentlichsten Punkte einer Tonart? — der Accord auf der Tonica, Subdominante und Dominante; nun so werden diese Accorde auch hauptsächlich den Inhalt eines Orgelpunkts ausmachen, zudem da wir sowohl den Accord auf der Subdominante als den auf der Dominante mit der Tonica begleiten können, und diese Accorde also in einer sehr engen Beziehung zu dieser stehen, die demnach ruhig unter ihnen liegen bleiben kann. Man sehe nur das erste Beispiel eines Orgelpunkts, das ich mittheilte, wieder an: er geschieht auf der Tonica *G*; die Accorde aber, aus welchen er entstanden ist, sind keine anderen als die auf der Tonica, Dominante und Subdominante der Tonart *G*-Dur.

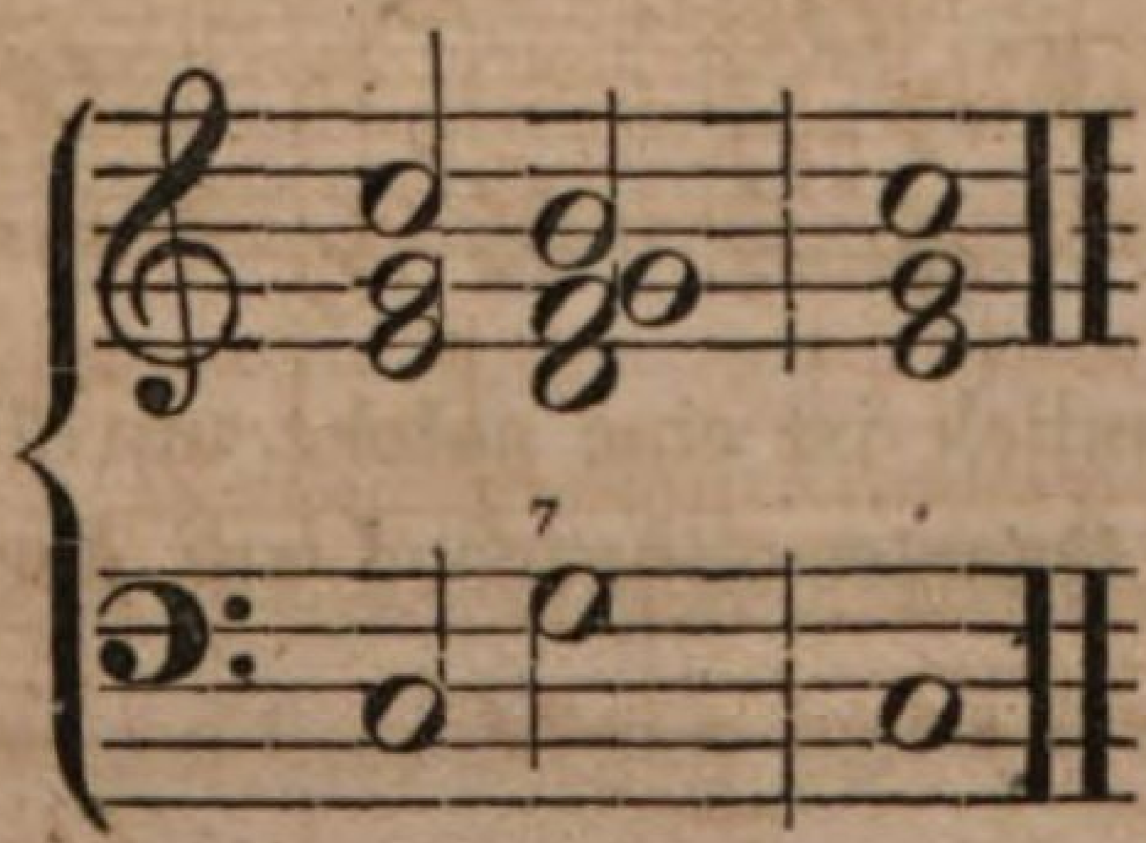
Hiernach bleibt sicher dem Generalbassspieler kein Zweifel mehr über irgend Etwas an dem sogenannten Orgelpunkte, und er wird ihn bilden können in jeder Tonart; aber ein Beispiel will ich noch mittheilen, wo der Orgelpunkt sowohl auf Dominante als Tonica zugleich geschieht:



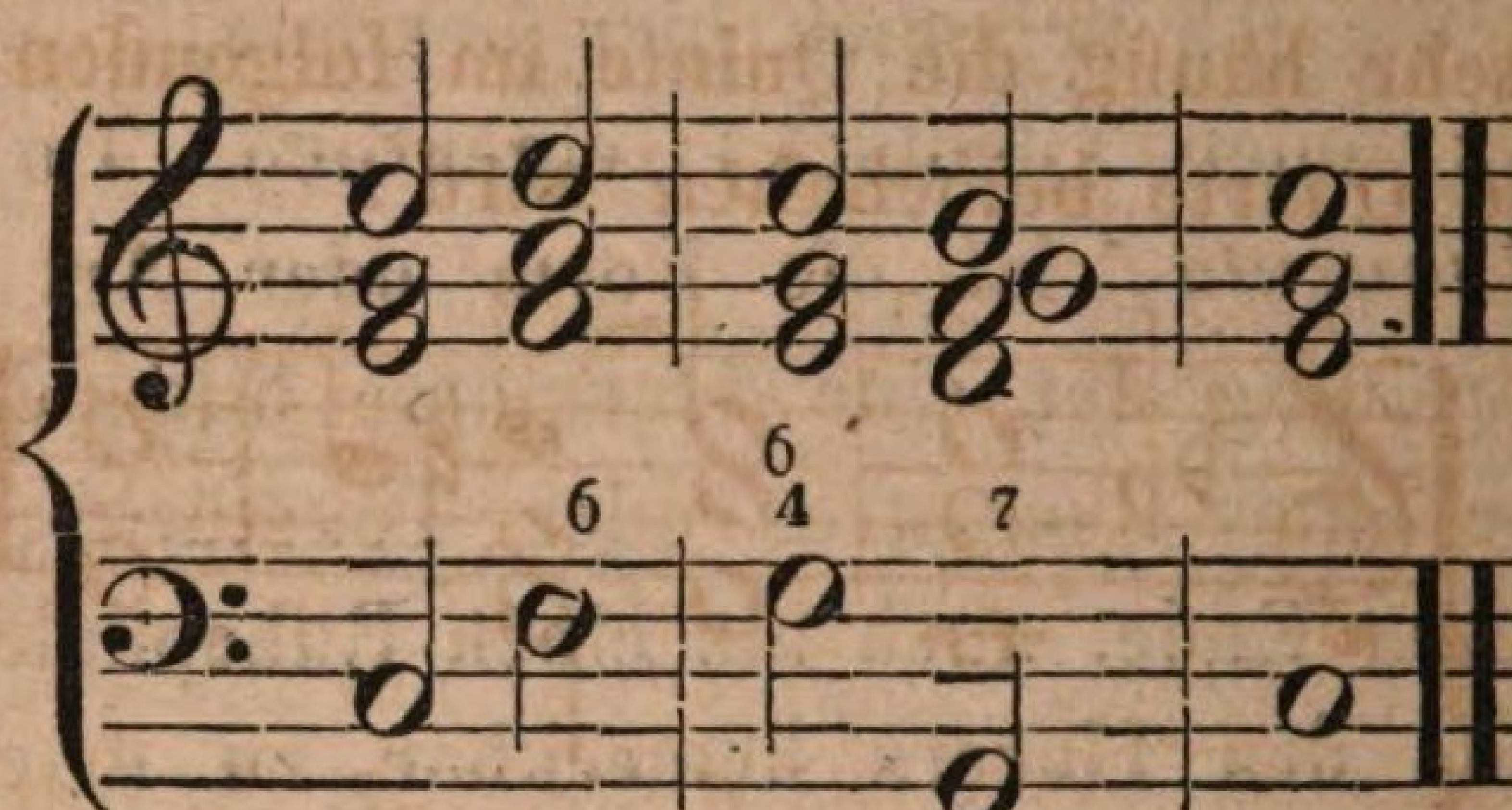
Die Bezifferung brauche ich wohl nicht noch besonders zuzufügen. — Wie aber und von welcher Seite wir den Orgelpunkt anschauen, immer erscheint er nur als eine Schlussformel, die einem vollendeten Tonschlusse noch angehängt wird, um das Ohr und Gemüth völlig in dem Eindrucke zu beruhigen, welchen die erlangte Tonart in ihrer Harmonie auf dieselben machte, und so schliesst sich seine Betrachtung auch unmittelbar an die Lehre von den Tonschlüssen oder Cadenzen überhaupt an, die ich demnach hier beginne.

Cadenz oder (deutsch) eigentlich Tonschluss, lateinisch *Clausula*, ist die Form oder Art und Weise der Fortschreitung der eine Harmonie bildenden Stimmen am Schlusse eines Tonsatzes oder Tonstücks, um diesen Schluss, dieses Ende, auch als einen Ruhepunkt dem Ohre und Gemüthe des Hörers bemerkbar zu machen. Eine solche Schlussform oder Cadenz kann nun unter Umständen in mehr denn blos einer Gestalt geschehen. Einmal theilen wir die Cadenzen ein in vollkommene und unvollkommene. Vollkommen nennen wir einen Tonschluss, wenn er auch einen vollkommenen Grad der Ruhe in Ohr und Gemüth bewirkt, und was ein unvollkommener Tonschluss ist, geht hieraus von selbst hervor.

Der vollkommene Tonschluss besteht, im Falle keine Modulation vorangegangen ist, aus der einfachen Folge von Dominantseptimenaccord und Tonicadreiklang ohne irgend eine Art von Umkehrung:



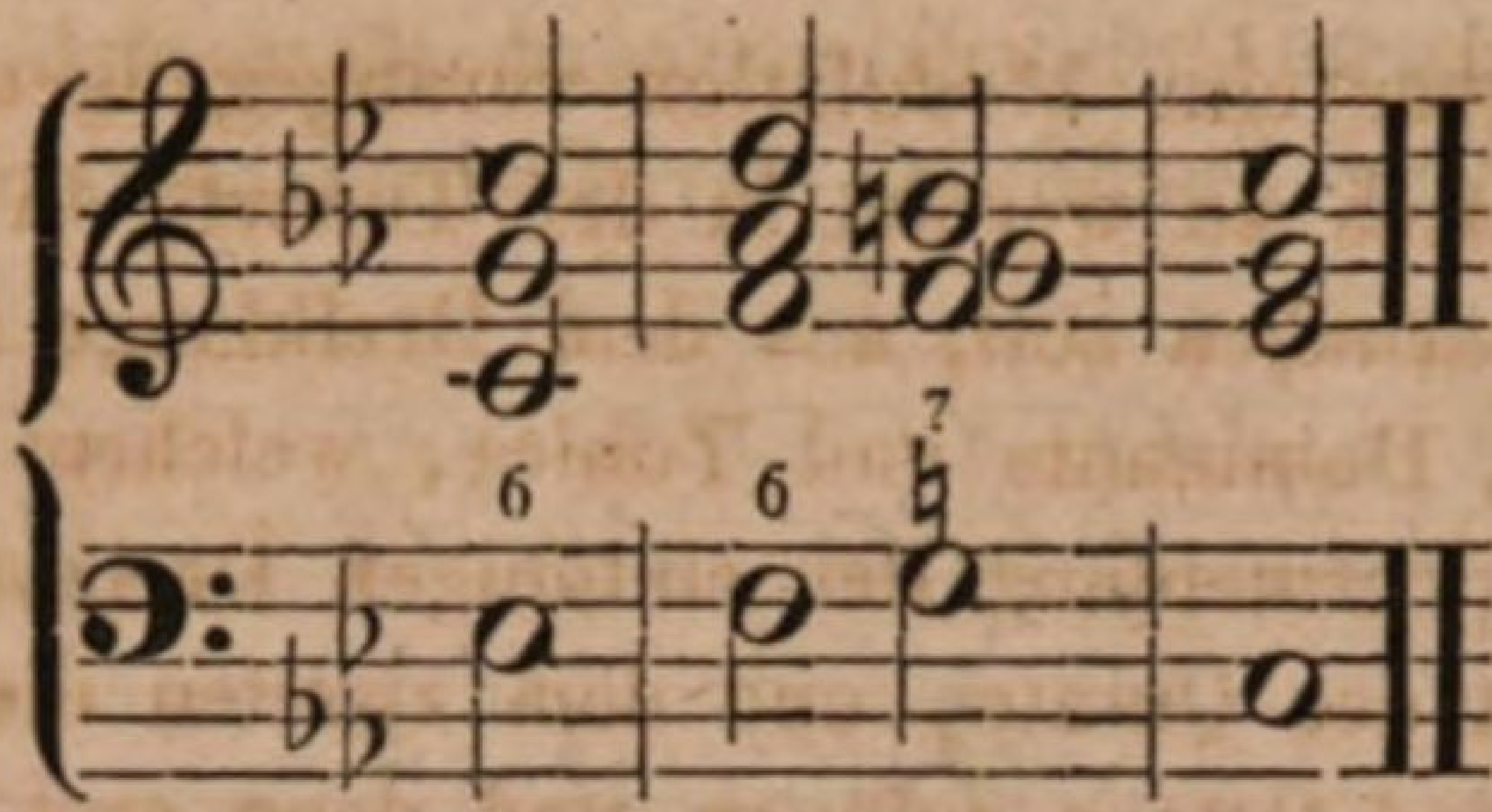
im Falle aber eine Modulation vorangegangen ist, um so recht heimisch zu werden in der Tonart, in welcher der Schluss geschehen soll, aus dem Dreiklange auf der Subdominante, Dominante und Tonica, welchem ersteren wir aber, zur Vermeidung der eintönigen Dreiklangsfolge, die Sexte statt der Quinte, und dem zweiten die Quarte statt der Terz und Octave zufügen, und dann erst den gewöhnlichen Septimenaccord und hierauf den schliessenden Tonicadreiklang folgen lassen:



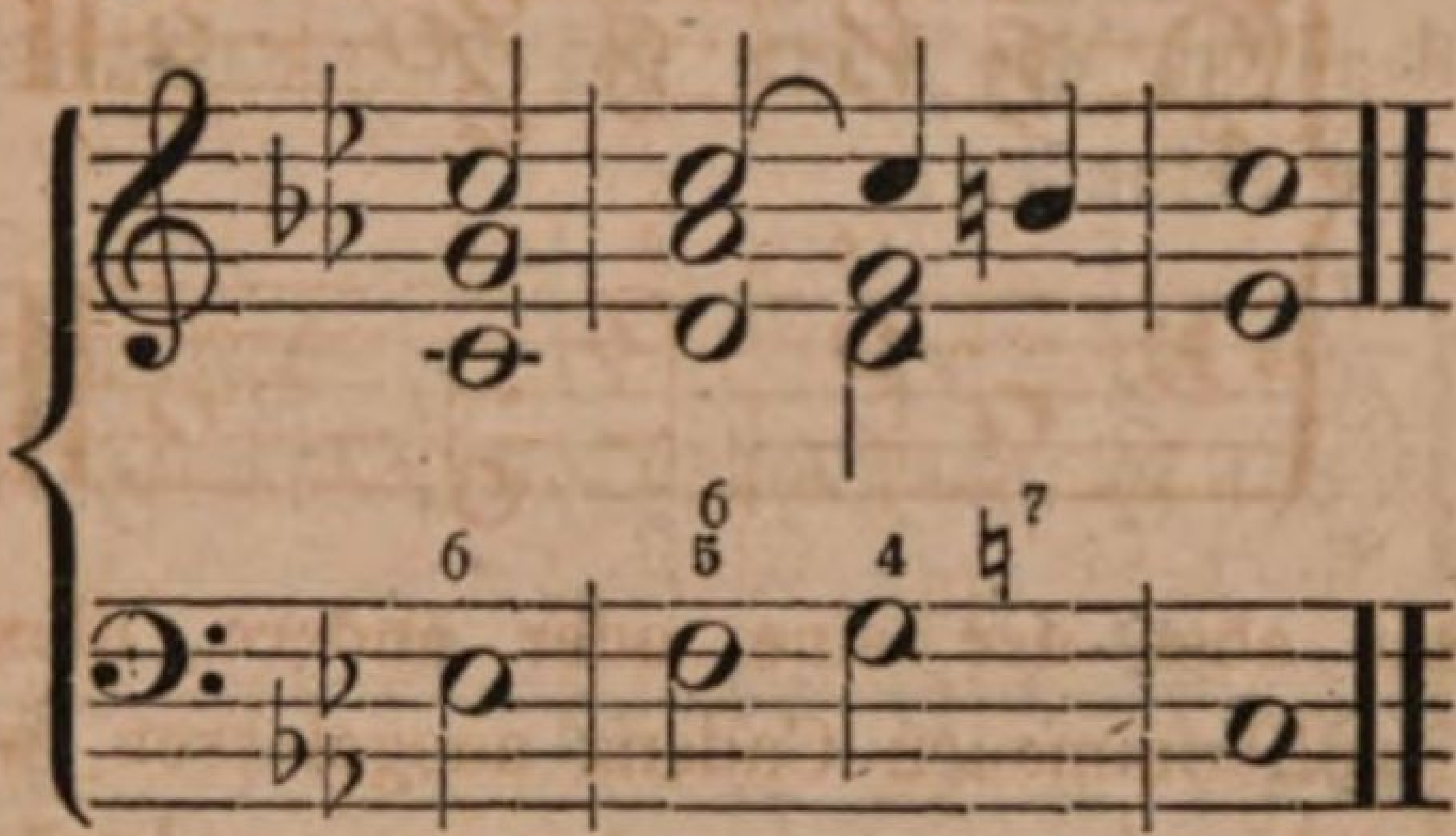
Nun kann aber der eine oder andere dieser Accorde aus der vollkommenen Cadenz ausgelassen werden, und dann entsteht eine sogenannte unregelmässige oder unvollständige Cadenz, deren gewöhnliche Art ist, wenn der Sextenaccord auf der Subdominante übergangen wird:



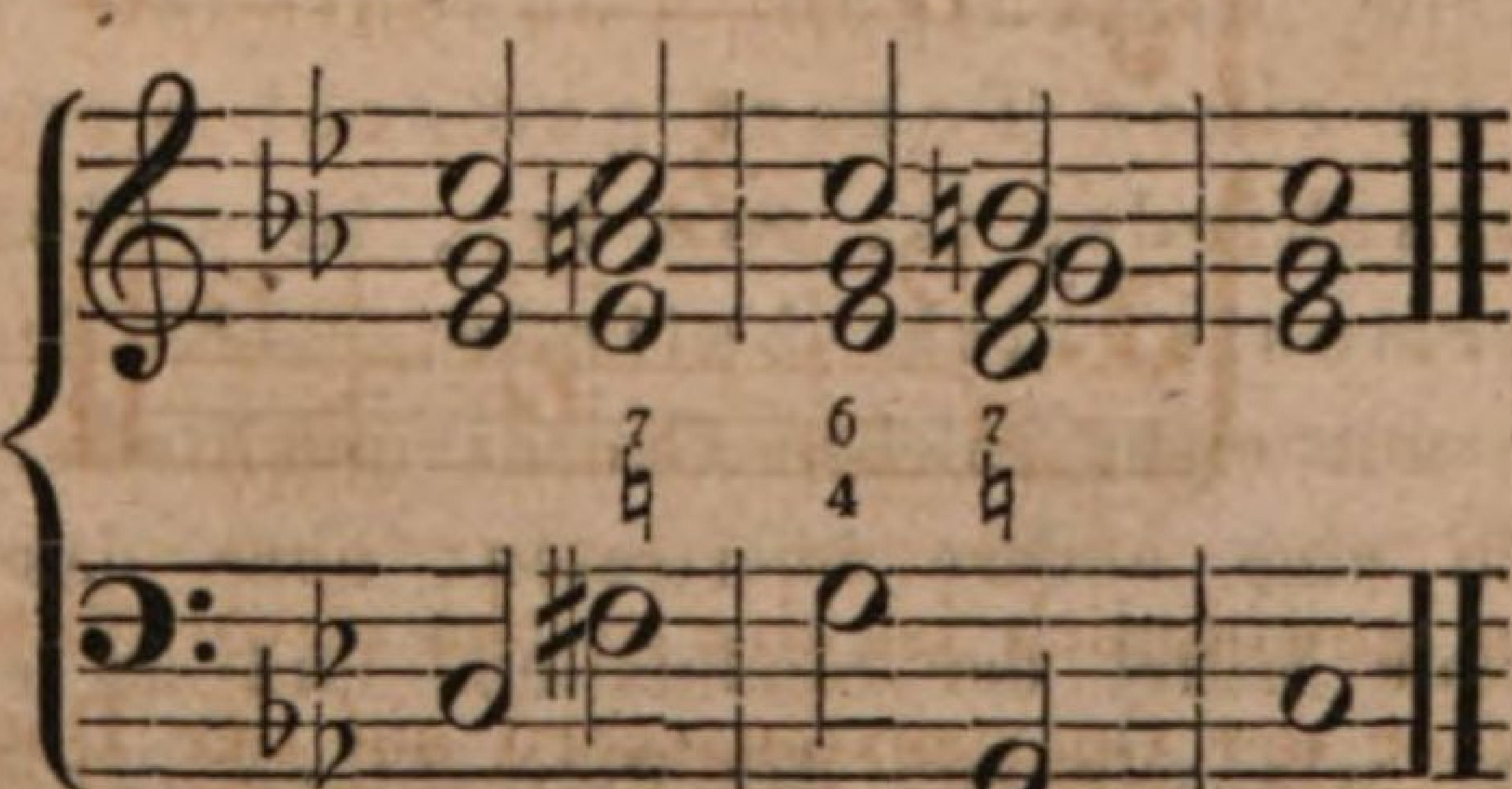
Weniger gewöhnlich ist eine solche unvollständige Cadenz, in welcher der Quartsextenaccord auf der Dominante ausgelassen wird:



in welchem Falle man in dem Sextenaccorde über der Subdominante auch wohl statt der Octave die Quinte beibehält, wodurch dann ein Quintsextenaccord entsteht, in welchem sehr häufig die Quinte im folgenden Accorde als vorhaltende Quarte beibehalten wird:

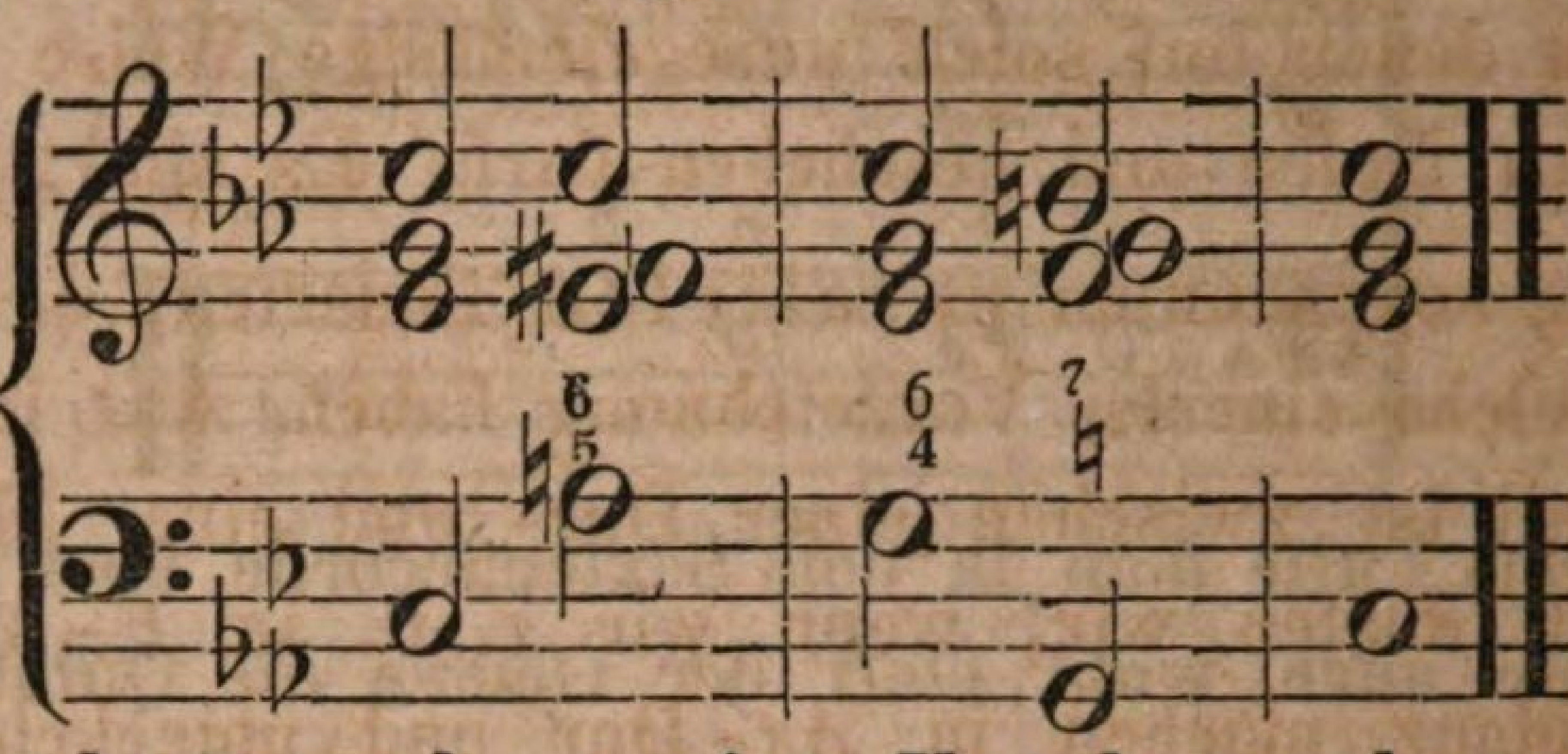


Bisweilen, und vornehmlich in Mollharmonien, tritt an die Stelle des Sextenaccords über der Subdominante auch wohl ein verminderter Septimenaccord, und zwar von dem Nonenaccorde über der Dominante der folgenden Dominante, in welchem Falle dann gleichsam eine Modulation nach der Harmonie dieser eigentlichen Dominante der Tonart geschieht:

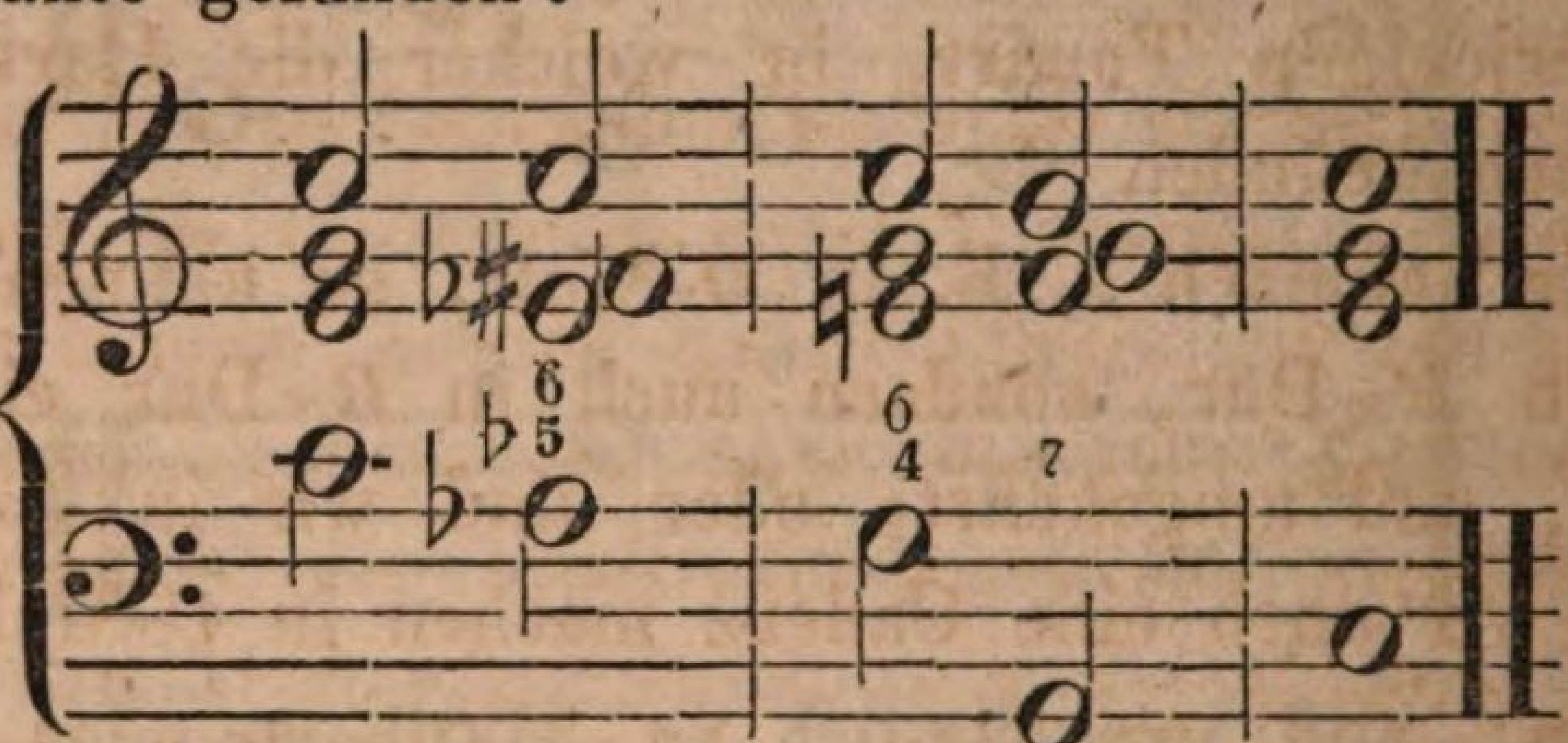


Auch die **zweite** Umkehrung jenes Nonenaccordes, also

der verminderte Quintsextenaccord lässt sich in solchem Falle wohl zur Ausfüllung der Cadenz anwenden:



ja sogar der aus der zweiten Umkehrung des gewöhnlichen Hauptseptimenaccords entstehende grosse oder übermässige Sextenaccord wird sehr häufig in der vollkommenen Cadenz an der Stelle des Sextenaccords über der Subdominante gefunden:



Uebrigens können alle solche veränderte oder unregelmässige Formen der Cadenz nur im Verlaufe eines Tonstücks vorkommen, und nicht auch etwa am letzten Schlusse desselben, ausser es folgt dann noch jener vollkommen beruhigende Orgelpunkt darauf.

Eine andere Gattung von unregelmässigen Cadenzen begreift alle diejenigen Tonschlüsse in sich, welche in einer Tonart gemacht werden, die ganz verschieden ist von der, in welcher eben die Harmonie sich befindet. Es leuchtet ein, dass wir mit einer solchen Cadenz unmittelbar aus einer Tonart in eine andere übertreten, ohne das eigentlich überführende Mittel der Modulation, und da ein solcher Uebertritt, wie wir aus der Betrachtung der Modulation für sich her wissen, nur geschehen darf nach Maassgabe

der harmonischen Verwandtschaft der Accorde, so lässt sich auch leicht abnehmen, welche die fremden Tonarten sind, in denen auf solch' unregelmässige Weise eine Cadenz statt finden und geschehen darf. Es sind:

a) die sogenannten parallelen Tonarten, d. h. solche, welche einerlei Vorzeichnung haben, was immer der Fall ist zwischen einer Dur- und einer Molltonart.

Demnach dürfen wir, wenn wir z. B. in *F*-Moll sind, eine Cadenz machen in *As*-Dur und umgekehrt; oder wenn wir in *D*-Moll sind, eine Cadenz in *F*-Dur, und umgekehrt.

b) diejenigen Tonarten, deren Grundton eine grosse oder kleine Terz entfernt liegt von dem Grundtone derjenigen Tonart, in welcher die Harmonie sich eben befindet.

Sind wir demnach z. B. in *D*-Moll, so können wir nicht allein in *F*-Dur, sondern auch in *B*-Dur eine Cadenz machen, und umgekehrt; oder sind wir in *As*-Dur, so können wir auch eine Cadenz machen in *C*-Moll.

c) diejenigen Tonarten, deren Grundton sich zu derjenigen Tonart, in welcher wir sind, verhält wie Dominante zur Tonica oder umgekehrt;

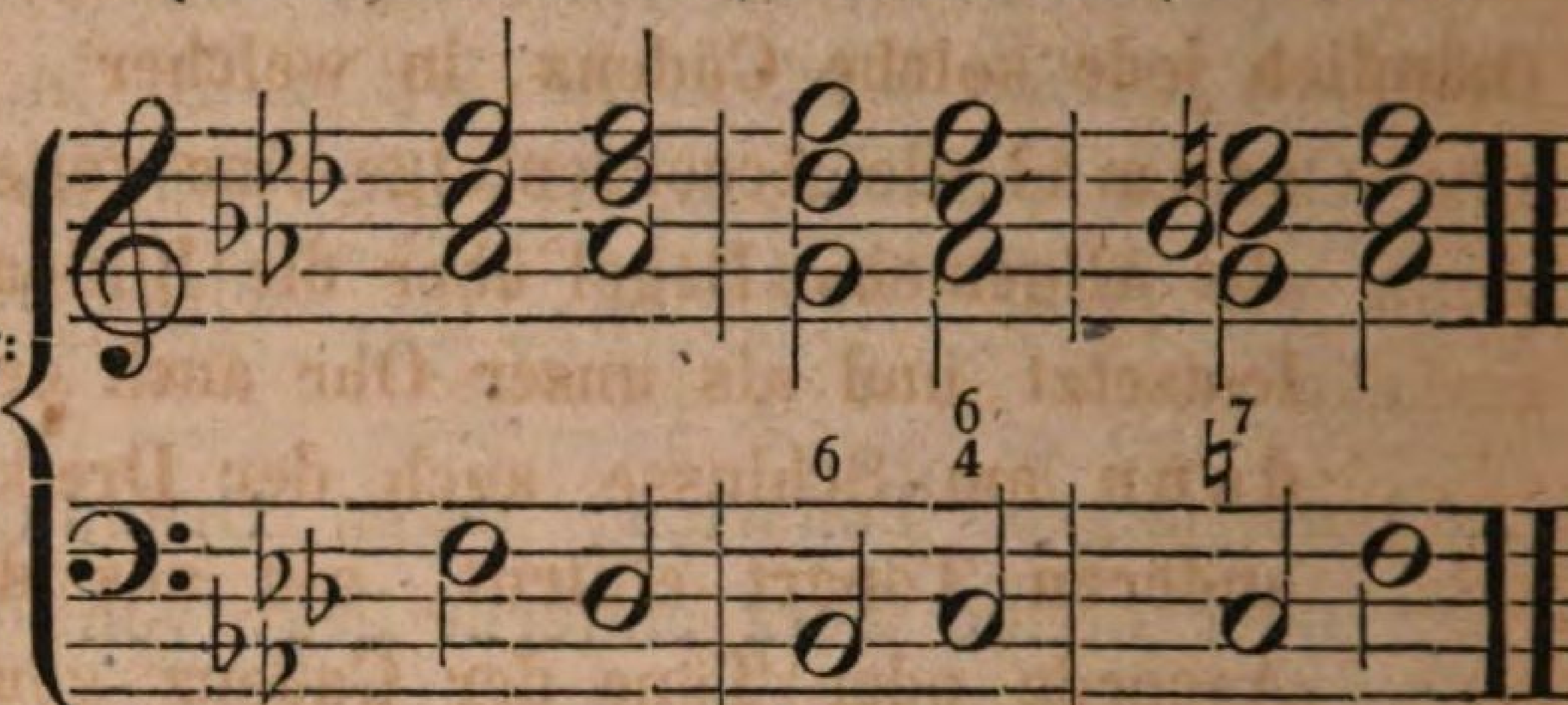
wornach, wenn die Harmonie sich z. B. in *D*-Dur befindet, auch eine Cadenz gemacht werden kann in *A*-Dur, und befindet sich die Harmonie in *C*-Moll, eine solche in *G*-Moll u. s. w.

Die dritte Gattung von unregelmässigen Cadenzen endlich begreift alle solche Tonschlüsse in sich, in welchen vor dem Accorde auf der Subdominante noch derjenige harmonisch verwandte Dreiklang eingeschoben ist, dessen Grundton eine kleine oder grosse Terz unter der Tonica liegt, in deren Tonart die Cadenz geschieht, welche mit einem Worte also, vollständig, eigentlich aus fünf statt wie bisher aus vier Accorden bestehen, als:

unvollständig:



oder vollständig:



Aus diesen beiden Beispielen ist auch zugleich ersichtlich, dass, wenn die Cadenz in einer Durtonart geschieht, jener eingeschobene Accord ein Molldreiklang auf der kleinen Unterterz, sobald sie aber in einer Molltonart geschieht, derselbe ein Durdreiklang auf der grossen Unterterz ist. In letzterem Falle, wo die Cadenz in einer Molltonart gemacht wird, kann die Sexte in dem Accorde über der Subdominante auch wohl eine kleine seyn, wodurch dann der Charakter des Mollgeschlechts auch noch mehr und deutlicher hervortritt. Indessen kommt dieser verminderte oder kleine Sextenaccord wegen der Herbheit seiner Dissonanz nur sehr selten vor.

Wie übrigens nach allem Bisherigen die Cadenz sich gestalten mag, als eine unvollständige oder eine unregelmässige, und in welcher Art sie geschieht, immer bleibt sie der Tonart getreu, aus deren Leiter die Töne ihrer Accorde genommen sind: mit ihrem ersten Accorde schon hören und wissen wir, in welcher Tonart der Schluss geschieht. Das Abweichende der letztgenannten beiden besonderen Arten der Tonschlüsse von der ersten allgemeinen Grundform der Cadenz überhaupt ist nur formel-

ler Natur, indem es nicht die Tonart selbst, sondern nur die Gestaltung der schliessenden Accorde betrifft. Aber es kann die Tonart selbst auch betreffen, und dann nennen wir den Tonschluss einen Trugschluss, eine falsche Cadenz, italienisch *Cadenza d'inganno,* die wiederum auf sehr verschiedene Art und Weise geschehen kann. Wir verstehen im Allgemeinen unter Trugschluss nämlich jede solche Cadenz, in welcher

einmal die Accordenfolge eine ganz andere ist, als die allgemeine Regel über die Bildung der Cadenzen festsetzt und als unser Ohr auch erwartet, und — dann am Schlusse auch der Dreiklang einer ganz anderen Tonart eintritt, als aus deren Leiter die Accorde oder Töne der Cadenz genommen wurden.

Beim ersten Punkte zunächst stehen bleibend, wollen — nebenbei bemerkt — einige Tonlehrer zwar solche Cadenzen, in denen die Accorde blos nicht in gehöriger Ordnung und Lage auf einander folgen, nicht zu den eigentlichen Trugschlüssen rechnen, sondern fordern zu diesen eben das, was jener zweite Punkt enthält, und erkennen daher nur eine Hauptklasse von Trugschlüssen an; allein ich frage, ob unser Ohr nicht offenbar in seiner Erwartung betrogen wird, wenn wir z. B. die Cadenz in *F*-Dur, ganz abweichend von der gewöhnlichen Regel, in dieser Accordenfolge machen? —



Findet wirklich aber ein solcher Betrug statt, so ist diese und jede andere ähnliche Cadenz auch ein Trugschluss. Freilich sind weit empfindlicher noch diejenigen Trug-

schlüsse, in welchen auf den letzten Dominantaccord ein ganz anderer Dreiklang als der der eigentlichen Tonica erfolgt, den das Ohr zuversichtlichst erwartet. Es fragt sich nun, welche die Tonarten sind, deren Dreiklänge anstatt der erwarteten und eigentlich gesetzlichen am Schlusse auf den Septimenaccord einer Cadenz folgen dürfen und auf diese Weise einen sogenannten Trugschluss bilden können? — Als Antwort auf diese Frage können zunächst folgende zwei Hauptregeln dienen:

a) kann der Dominantseptimenaccord in einer solchen Cadenz, anstatt zu dem eigentlichen Tonicadreiklange fortzuschreiten, auch zu demjenigen Dreiklange übergehen, dessen Grundton einen ganzen Ton über jener Dominante liegt, und dann

b) auch zu demjenigen Dreiklange, dessen Grundton einen halben Ton über der Dominante enthalten ist.

Hierbei ist jedoch zu merken, dass Beides, das Aufsteigen der Dominante im Trugschlusse um einen ganzen oder halben Ton, mit gleichem Rechte nur geschehen kann in einer Durtonart, in einer Molltonart ist der Dominante in solchem Falle nur um einen halben Ton zu steigen möglich. Gesetzt wir hätten in *C*-Dur eine Cadenz zu machen und wollten einen Trugschluss bilden, so können wir spielen wie bei *a* und bei *b* des folgenden Notenbeispiels, Beides ist richtig:



in *C*-Moll aber kann nur der Trugschluss unter *b* vorkommen.

Merkwürdig ist bei diesen Trugschlüssen auch, dass die wesentlichsten Intervalle des Dominantenaccords, obschon ein ganz anderer als dessen eigentlicher Tonicadreiklang folgt, gleichwohl und unter allen Umständen ihr angestammtes Recht der Fortschreitung behaupten, welche Regel besonders der Generalbassspieler niemals aus den Augen verlieren darf: die Terz jenes Accords will stets eine Stufe steigen und die Septime eine Stufe fallen, es mag folgen welcher Accord auch. Nicht etwa dass der Generalbassspieler den Schluss auf diese Weise spielen dürfte:



oder



sondern er muss spielen, wie ich vorhin das Beispiel schrieb, so dass stets die Terz in ihrer Stimme eine Stufe steigt, und die Septime in der ihrigen eine Stufe fällt, worin ja eben auch die Auflösung dieser Dissonanz besteht:



Eben so behalten alle übrigen harmonischen Verbindungen und Regeln bei diesen Trugschlüssen ihre Gültigkeit; es kann der trügerische Accord z. B. durch einen Vorhalt

oder dergleichen noch einige Zeit in seinem vollständigen Erscheinen aufgehalten werden:



der Generalbassspieler hat natürlich dabei weiter Nichts zu thun, als die Regeln über das Spiel der Accorde mit Vor- und Aufhalten zu beobachten.

Da nun aber der Hauptzweck des Trugschlusses, neben der Mannigfaltigkeit im Satze, vornehmlich den der Ueberraschung in den Tonfolgen und so gewissermassen eines ergreifenden Effects ist, so bleibt die Praxis nicht bei jenen beiden Arten von Trugschlüssen oder falschen Cadenzen stehen, sondern nicht allein dass wir hie und da noch manche andere Tonarten und Dreiklänge auf den Dominantenaccord folgen hörten und sähen, — ja selbst dissonirende Accorde aller Art erlaubt man sich in einem Trugschlusse wohl statt des eigentlichen Tonicadreiklangs eintreten zu lassen, wie z. B. hier:



Die Art und Weise der Bildung eines Trugschlusses ist in der gewöhnlichen und gemeinen Praxis so mannigfaltig, dass der verstorbene tüchtige und umsichtige Theoretiker Reicha in Paris einmal nicht weniger als 129 verschie-

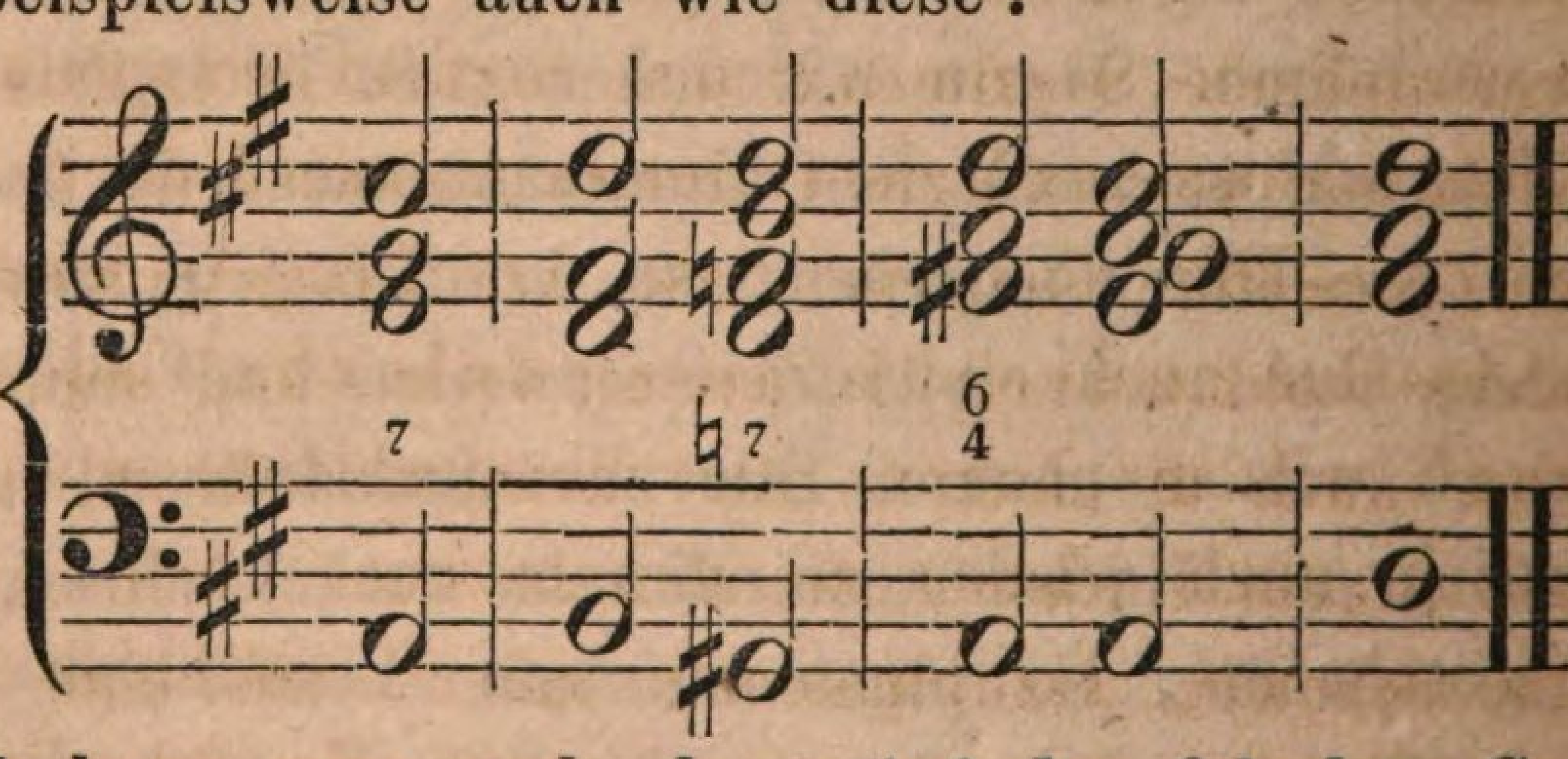
dene Trugschlüsse aufzählte. Indessen bedient der strenge Satz, der Kirchenstyl, dessen Gebiet — wie schon oft bemerkt — der vorzüglichste Wahlplatz des Generalbassspielers ist, sich ihrer überhaupt nur selten, oder doch nur jener beiden angeführten hauptsächlichsten Arten. Auch — kommt einmal eine andere Gattung vor — so macht sie in der praktischen Ausführung, in der Begleitung selbst, dem Generalbassspieler wenig oder gar keine Schwierigkeiten, da die Bezifferung die Intervalle angiebt, und er nur darauf zu achten hat, dass die einzelnen Töne des Dominantenaccords, wie oben noch einmal gezeigt, gehörigermassen fortschreiten.

Dass an dem vollen Schlusse eines Tonstücks niemals, sondern nur im Verlaufe desselben ein Trugschluss vorkommt und vorkommen kann, versteht sich von selbst und geht schon aus seinem Zwecke hervor, der im vollkommensten Widerspruche stünde mit der Idee eines vollständigen Schlusses eines Tonsatzes oder Tonwerks. Doch ist damit noch keineswegs gesagt, dass die Harmonie im Verlaufe eines Tonstücks nicht auch einige Zeit verweilen könnte in derjenigen Tonart, zu welcher man mittelst eines Trugschlusses gelangt ist: dies geht recht wohl an, und kommt eben sowohl vor, als wir augenblicklich auch wieder von einer solchen Tonart zu der eigentlichen Grundtonart, d. i. derjenigen, zu welcher der erste Hauptseptimenaccord eigentlich hätte führen müssen, zurückzukehren vermögen. Wenn wir daher z. B. in *C*-Dur durch einen Trugschluss nach dem Dominantenaccorde unmittelbar nach *As*-Dur übergehen, so können wir sowohl in diesem *As*-Dur auch einige Zeit verweilen und dann nach und nach wieder nach *C*-Dur zurückmoduliren, als augenblicklich auch wieder zu diesem zurückkehren. Soll dieses geschehen, so muss nun aber, um eine völlige Vergegenwärtigung des so urplötzlich und auf eine so entschieden entgegengesetzte Weise verlassenen Charakters

von *C*-Dur wieder zu bewirken, eine förmliche Cadenz in dieser Tonart folgen, und um die nöthige harmonische Verbindung zwischen den dazu gehörigen Accorden zu Stande zu bringen, wie dabei zugleich der Cadenz den Schein eines förmlichen Uebergangs zu verleihen, in solch' unregelmässiger Gestalt zwar, dass an die Stelle des Sextenaccords über der Subdominante der grosse Sexten- oder der verminderte Septimen-, auch verminderte Quintsextenaccord desjenigen Grundbasses tritt, welcher die Dominante von der folgenden Dominante der eigentlichen Haupttonart ist, über der nun zwar nicht der reine Dreiklang, sondern der Quartsextenaccord erscheint, aber die gleichwohl, da dieser Quartsextenaccord nicht durch eine Umkehrung, sondern — wie wir oben gesehen haben — durch freie Einführung der dissonirenden Quarte und Sexte entstand, den Schein einer Rückmodulation gleichsam verwirklicht. Daher kommt es, dass wir z. B. Cadenzen finden wie diese:

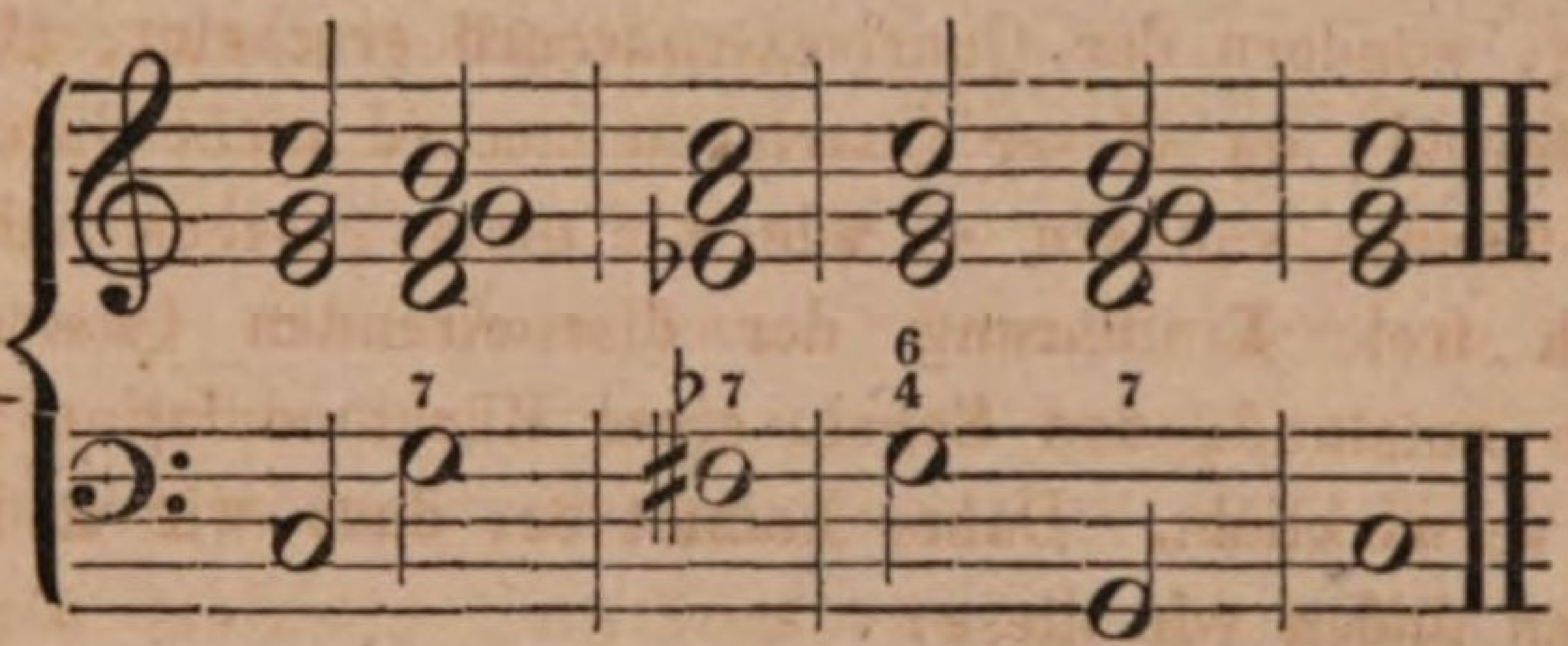


oder beispielsweise auch wie diese:

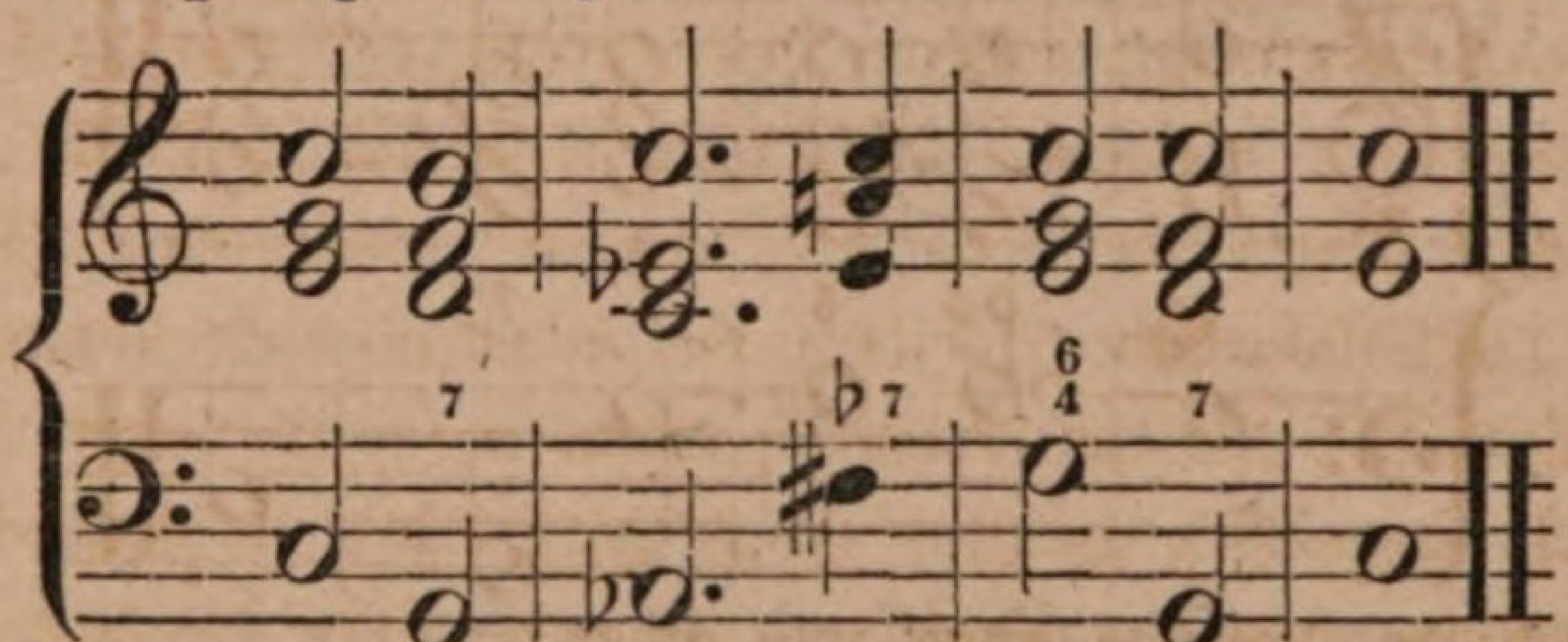


Endlich kann man auch, da es bei den falschen Cadenzen doch einmal hauptsächlich auf Ueberraschung und ein ge-

wisses Irreleiten des Ohrs und Gefühls abgesehen ist, bei einem solchen Trugschlusse, von welchem unmittelbar wieder zu der Haupttonart zurückgekehrt werden soll, den Accord, welcher den Trugschluss ausmacht, selbst sogar übergehen und von dem Dominantseptimenaccorde geradezu zu demjenigen (grossen Sexten-, verminderten Septimen- oder verminderten Quintsexten- etc.) Accorde fortschreiten, mittelst welches wieder von der durch den Trugschluss erreichten Tonart zu der Haupttonart oder vielmehr erst zu dem Dominantenaccorde zurückgekehrt wird. Der Cadenzen ähnlich dieser:



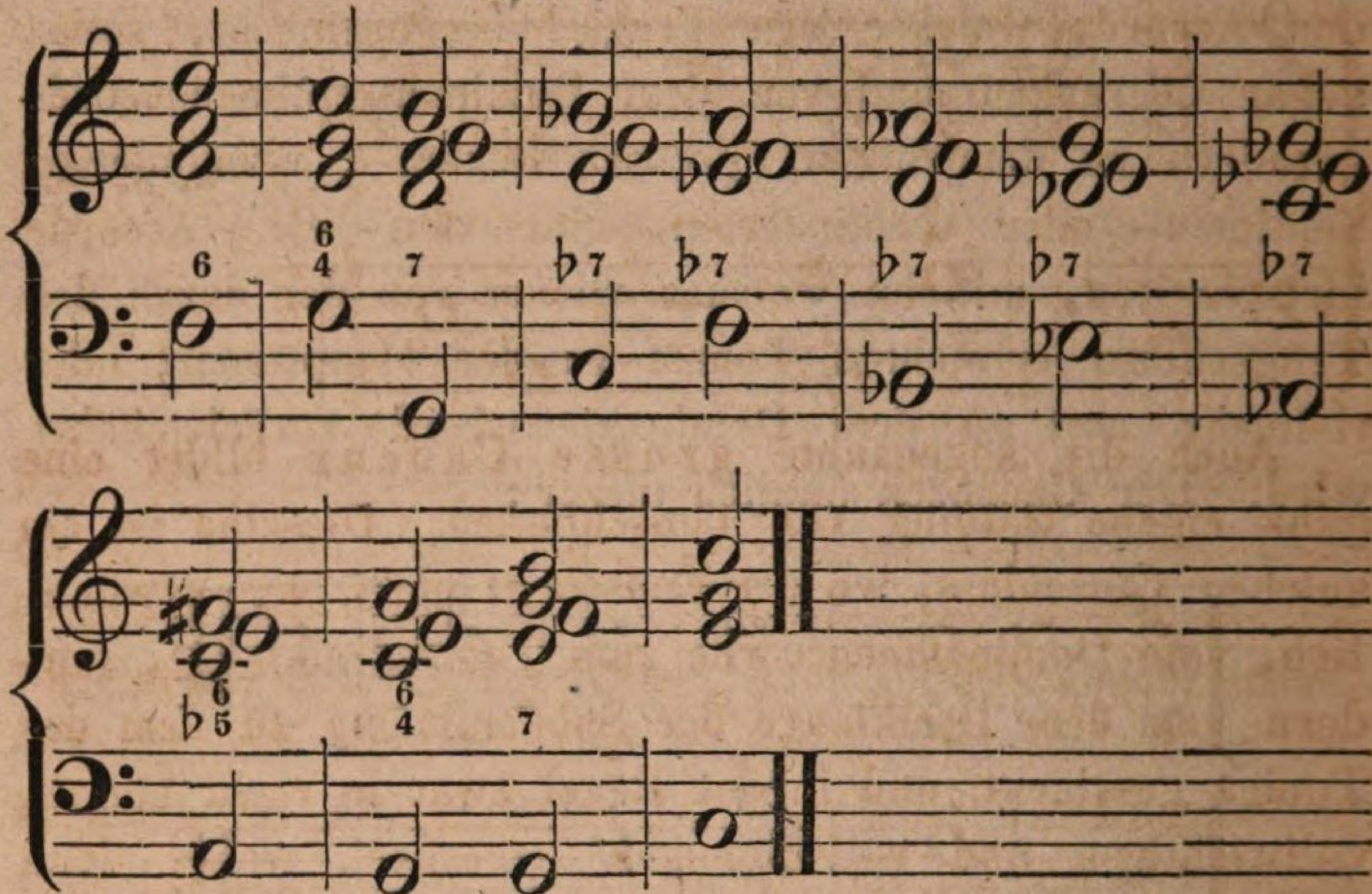
welche ursprünglich eigentlich hätte lauten sollen:



Der verminderte Septimenaccord in dem Beispiele konnte nun auch der verminderte Quintsextenaccord über *A* seyn. Einige Theoretiker nennen diese Art Trug-Cadenzen insbesondere wohl unregelmässig falsche Cadenzen, die nun aber auch die letzten aller Trugschlüsse sind, welche sich mit gutem Rechte anwenden lassen.

Eine vierte Hauptgattung von Tonschluss ist die sogenannte verzögerte Cadenz. Es ist diese eine solche, deren Vollendung oder Hauptschluss durch meh-

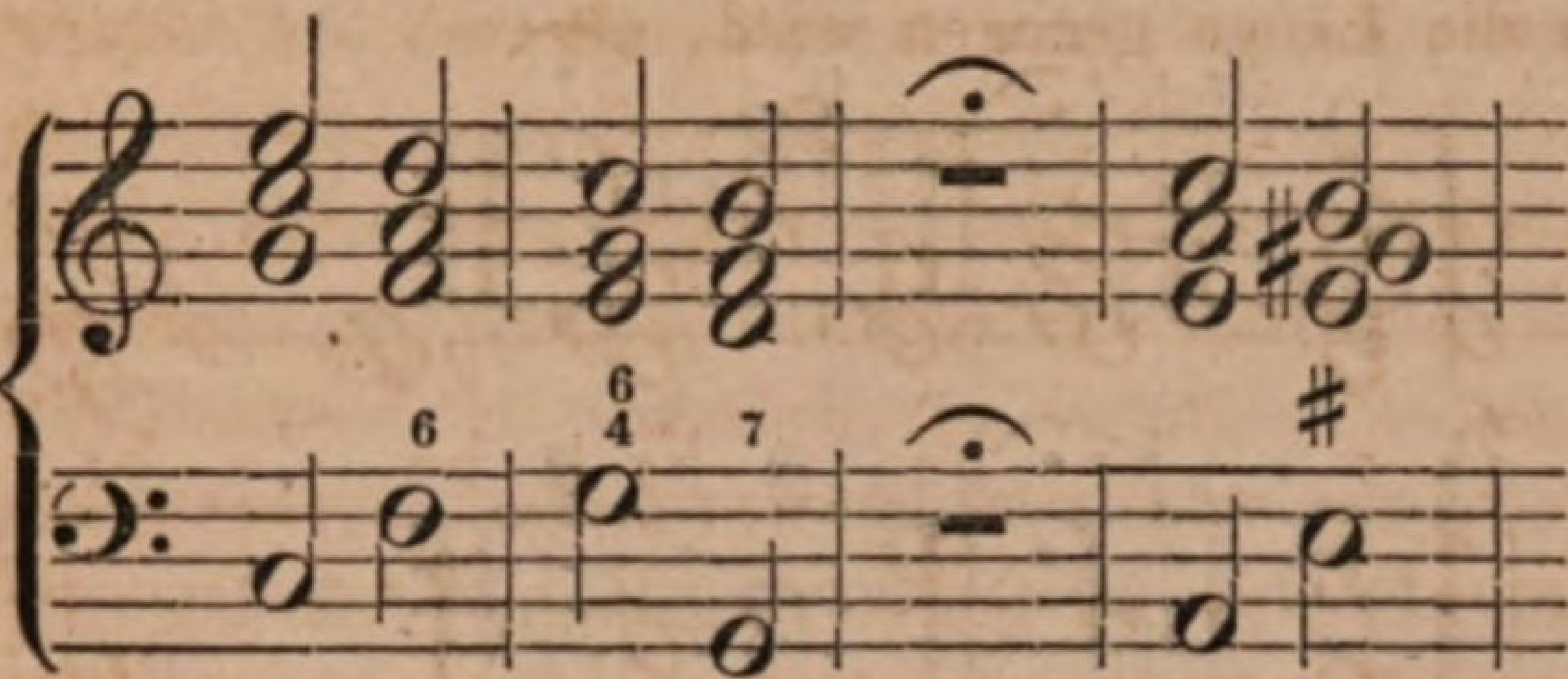
rere zwischen dem Dominantseptimenaccorde und Tonicadreiklange eingeschobene verwandte Modulation aufgehalten oder in die Länge gezogen wird, als:



wo sämmtliche Accorde vom dritten bis zum sechsten Takte eingeschoben sind. Man sieht aus dem Beispiele zugleich, dass solches Einschieben von Accorden besonders dadurch möglich wird, dass man dem auf den Dominantenaccord-folgenden Tonicadreiklange sofort eine Septime zufügt, die dann eine fernere Folge nöthig macht, und so lange zwar, als man neue Septimen zufügt.

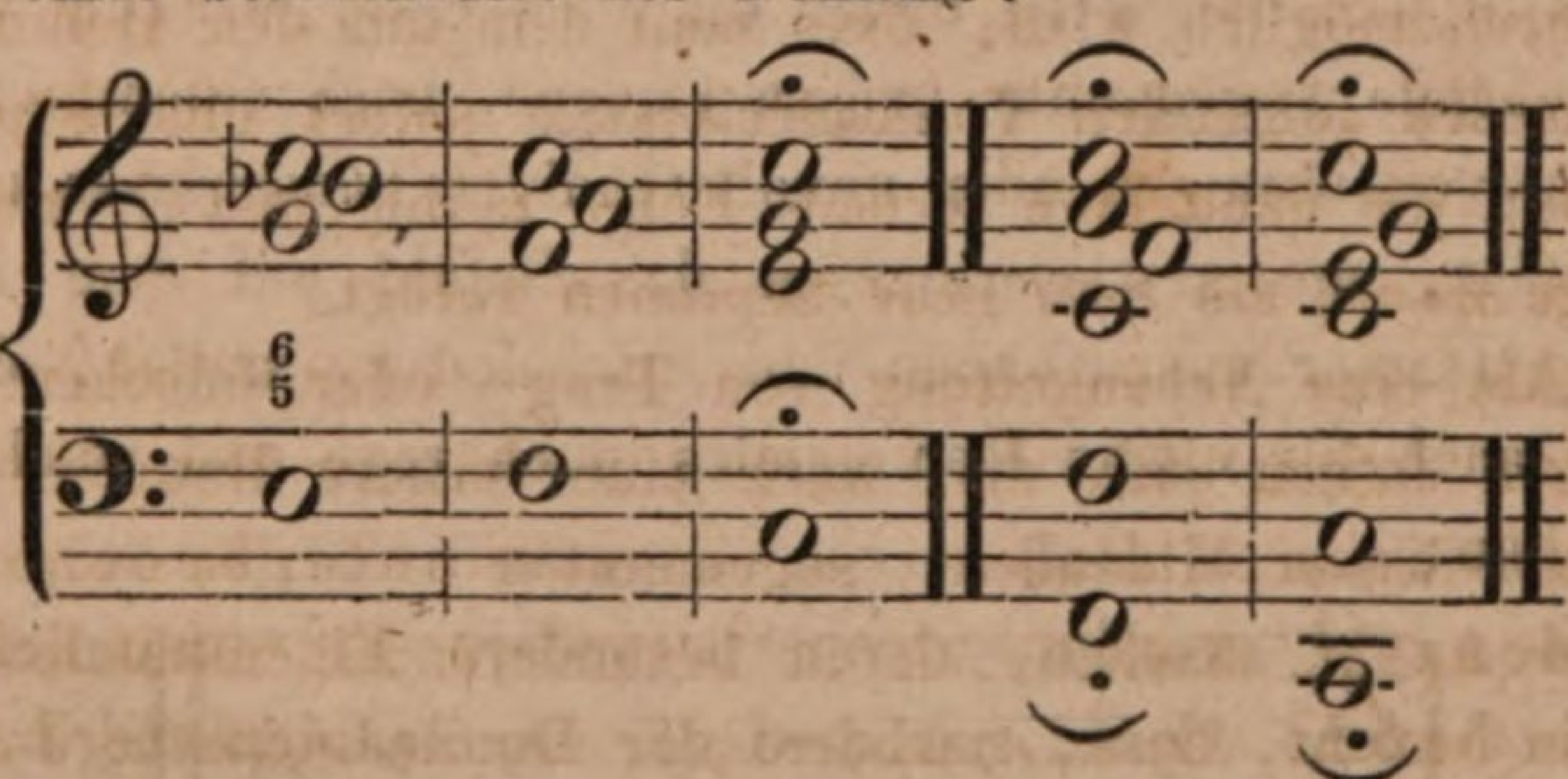
Als eine Nebengattung von Trug- oder falschen Cadenzen lassen sich die, auch eine fernere Hauptart von Tonschlüssen bildenden, sogenannten unterbrochenen Cadenzen ansehen, deren besondere Eigenthümlichkeit darin besteht, dass, nachdem der Dominantenaccord verklungen ist, ganz unerwarteter Weise, wo man den Tonicadreiklang zu hören verlangt und hofft, eine allgemeine und gewöhnlich zwar etwas länger dauernde Pause eintritt, nach welcher die Harmonie dann anfangen kann in welcher Tonart sie will, meistens indessen, und am schicklichsten auch, in einer solchen, welche mit derjenigen der vorher

übersprungenen oder ausgelassenen Tonica harmonisch verwandt ist, wie z. B. in diesem Satze:



u. s. w.

Auch die sogenannte grosse Cadenz bildet eine ganz eigene Gattung von Tonschlüssen. Dieselbe ist ein solcher Tonschluss, wo der Endschritt nicht, wie gewöhnlich, vom Dominantenaccorde zum Tonicadreiklange, sondern von dem Dreiklange der Subdominante zu dem der Tonica geschieht, und in der Regel zwar in recht langen, vollwichtigen und vollstimmigen Accorden, woher denn auch der Name grosse Cadenz eines Theils mit rühren mag, andern Theils jedoch auch von der Erhabenheit, Grossmächtigkeit und gewissermassen Ueberschwenglichkeit einer solchen Art des Tonfalls:



Um jenes seines grossartigen Charakters willen kommt dieser Tonschluss auch besonders häufig in Kirchentonwerken, am Schlusse von grossen Chören, Fugen u. dgl. Musikstücken vor.

Viele Aehnlichkeit mit dieser letzteren Schlussform hat endlich die Halbcadenz oder der Tonschluss auf

der Dominante, welcher der Tonicadreiklang vorausgeht:



Dass diese Art von Cadenz niemals als völliger Schluss dienen, sondern nur das Ende kleiner Absätze und Einschnitte, wie etwa das Kolon oder Semikolon in der Redeinterpunktion, bezeichnen kann, fühlt Jeder selbst, der nur ein einigermassen gesundes Ohr und Sinn für harmonische Klänge hat. Ist sie gerade das Umgekehrte von derjenigen Art zu schliessen, die zu einer völligen Beruhigung führt, so hat sie natürlich auch keine Bestimmtheit und lässt immer noch Etwas zu erwarten übrig. Nur wo dieses sonach der Fall seyn soll, hat sie ihren Platz, und wird daher oft auch erst, wie die vorhergehende sogenannte grosse Cadenz, nach einem wirklichen vollständigen oder unvollständigen Tonschlusse noch zugefügt, um gewissermassen das Gefühl mit dem Bisherigen zwar auszusöhnen und zufrieden zu stellen, doch aber auch für etwas Kommendes noch rege und wach zu erhalten:



Damit habe ich nun auch alle verschiedene Arten und Gattungen von Tonschlüssen, wie die mancherlei Modificationen und Veränderungen gezeigt, die sich damit und darin vornehmen lassen. Natürlich brauchte ich dabei hier, wo ich hauptsächlich nur zu dem Generalbassspieler rede, blos die einfache Harmonie, die einfachen Accorde, in Betrachtung zu ziehen, deren Spiel die ganze Begleitung des Generalbassisten ausmacht: auf wie vielfache und überaus kunstreiche Weise dieselben sich nun auch, wie alle einfachen Melodien und Harmonien, verzieren lassen, ging mich hier eben so wenig an, als aus dem Grunde auch nicht etwa die Rede hier seyn konnte von jenen mannigfaltigen Rouladen und anderen Figurationen, die unter dem Namen von Bravour-Cadenzen der Virtuosenwelt hinlänglich bekannt sind, nicht aber dem ernsten Generalbassspieler je in seiner Praxis vorkommen dürfen.

Vierundzwanzigste Vorlesung.

Von den Vor-, Zwischen- und Nachspielen bei Chorälen und anderen derlei Tonstücken.

Was aber, meinen heutigen Vortrag eng an den vorhergehenden anschliessend, dem Generalbassspieler endlich noch zu wissen, zu verstehen und zu kennen, nach seinem Inneren wie nach seinem Aeusseren, höchst nothwendig ist, sind die Vor-, Zwischen- und Nachspiele bei Chorälen und anderen derlei Tonstücken, und um so mehr zwar, als diese Spiele und Tonsätze meist ihm selbst, seiner Fantasie, seinem Geschmacke und seiner ganzen künstlerischen Produktivität überlassen, und nicht immer, ja höchst selten nur von dem Componisten ausdrücklich vorgeschrieben werden, am wenigsten bei

Chorälen, deren Vortrag und Begleitung bei dem öffentlichen Kirchengesange wir oben erkannt haben *) als eine der wichtigsten und vorzüglichsten Aufgaben des Generalbassisten; und als die zweckgemässe und entsprechende Anordnung wie Einrichtung dieser Spiele nicht ohne den wesentlichsten Einfluss ist auf die ganze Wirkung und Schönheit besonders einer Choralbegleitung. Der Generalbassspieler soll die vorgeschriebene Melodie wie begleitende Harmonie eines Chorals an sich noch so richtig, und geschmackvoll, ja ausdrucksvoll auch, vortragen: sind seine Vor-, Zwischen- und Nachspiele dazu nicht eben so angemessen dem allgemeinen wie besonderen Charakter des Gesanges, so bleibt seine Leistung gleichwohl nur, ja noch weniger als eine halbgelungene, halbvollkommene. Lasse ich daher zum Schlusse meines ganzen Unterrichts, und insbesondere dieses praktischen Theils desselben, auch jene Vor-, Zwischen- und Nachspiele wenigstens in so weit noch Gegenstand kurzer Betrachtung seyn, als ich meine Ansichten darüber hinsichtlich ihrer allgemeinen künstlerischen Tendenz und Beschaffenheit hier ausspreche, das Praktische und die Anwendung davon auf das Leben, die Praxis, selbst natürlich auch einer lebendigen praktischen Unterweisung überlassend.

I. Das Vorspiel.

Dieses, das Vorspiel, lateinisch *Praeludium* oder *Praeambulum*, französisch *Prelude* **), ist ein solcher längerer oder kürzerer Satz, womit die verschiedenen, mit

*) Man vergleiche die einundzwanzigste Vorlesung.

*) Daher auch die in die deutsche Sprache aufgenommenen Ausdrücke Präambuliren und Präludiren, d. h. ein solches Vorspiel vortragen, die Einleitung zu einer musikalischen Aufführung, und hier insbesondere zwar kirchlicher musikalischer Feier spielen.

musikalischer Begleitung verbundenen kirchlichen Functionen während des öffentlichen Gottesdienstes eingeleitet oder vorbereitet werden. In der protestantischen Kirche gehören zu diesen, einer solchen Vorbereitung bedürftigen Functionen vornehmlich nur der Choral, oder öffentliche Gemeindegesang, und hie und da auch ein Kirchenmusiksatz, eine besondere musikalische Feier; in der katholischen Kirche aber wird ausserdem auch sowohl zum sogenannten Introitus der gesungenen Messe, als vor jedem einzelnen Hauptsatze derselben, auch zwischen der Verwandlung und der Communion präludirt.

Als Einleitung überhaupt nun und Vorbereitung zu einem kommenden grösseren und zwar bestimmten Musikstücke muss das Vorspiel, im Allgemeinen zuvörderst betrachtet, auch den Charakter an sich tragen, durch welchen jedwede Einleitung oder Vorbereitung zu irgend Etwas, einer Handlung oder einem Gegenstande, Vorgange, vornehmlich sich auszeichnet. Es muss den Geist des Hörers zuerst in seiner Totalität auffassen und dann noch speciell nach und nach auf seinen Gegenstand hinführen, die Gemüther der Gemeinde vor Allem in die zur Andacht erforderliche Stimmung zu versetzen suchen und dann zugleich auch mit dem besonderen Charakter des folgenden Musikstücks bekannt und vertraut machen. Ist dieses ein Choral, so pflegt man deshalb auch, nach einigen allgemein gehaltenen, doch in Ton- und Taktart dem Chorale sich annähernden harmonischen und melodischen Wendungen, die Melodie desselben selbst mit dem Vorspiele zu verweben, und so solche der Gemeinde gleichsam zum nachherigen Nachsingen vorher vorzuspielen; allein die mehr figurirte Weise, in welcher dieses geschieht, erfordert doch auch, dass die ganze Intention des Chorals, die darin vorherrschende Empfindung schon darin aufgenommen wird, und so kommt es nicht allein, dass ein Vorspiel bald feierlich, bald klagend, bald kräftig

heiter, bald wehmüthig sanft etc. sich gestaltet, je nachdem der Inhalt und Zweck des folgenden Chorals selbst beschaffen sind, sondern auch dass fast jeder Choral sein eigenes Vorspiel erfordert, und, so viele Vorspiele schon von unseren besten Orgelspielern, als KITTEL, UMBREIT, RINK, VIERLING, SCHNEIDER, HESSE u. s. w. veröffentlicht wurden, sie alle doch gleichsam nur allgemeine Muster bleiben, nach welchen der weniger geübte und geschickte Choralspieler sich zu bilden hat. Niemals kann das Vorspiel, wenn es ganz und vollkommen seinen eigentlichen Zweck der Einleitung und Vorbereitung erreichen soll, ein eingelerntes Stückwerk seyn, sondern muss sich als eine kurze, einmal in der Würde und Heiligkeit der Kirche gehaltene, und dann insbesondere auch jenem ihrem speciellen Zwecke angemessene gewissermassen freie Fantasie gestalten. Findet die Einwebung der Melodie des folgenden Chorals dabei statt, so geschieht sie um desswillen auch am geschicktesten auf einem zweiten Manuale mit etwas hervortretendem, angenehm singendem, vielleicht Zungenregister, als Oboe, *Vox humana* u. dgl., während die andere Hand dann, bei unterstützendem Pedale, auf dem anderen Manuale in weichen, sanften Stimmen die Harmonie in gut figurirter Fortschreitung vorträgt. Vielleicht können auch beide Hände und nur ein Finger zum Vortrage der Choralmelodie auf diese Weise thätig seyn. Genaue Vorschriften lassen sich darüber nicht geben, weil sogar Manches hier von den jedesmaligen Umständen abhängt, unter denen die Einrichtung der Orgel, die fast niemals zwischen zwei Instrumenten dieser Art gleich ist, nicht zuletzt hervortritt; indessen reichen für den einsichtsvollen und musikalisch wie praktisch verständigen, künstlerisch durchgebildeten Organisten auch blosse Fingerzeige hin. Sollte eine Orgel keine zwei oder mehr Manuale haben, sondern nur ein einziges Clavier besitzen, so lässt sich die Melodie auch wohl in einer

höheren Octav als die begleitende Harmonie vortragen, wodurch sie dann gleichwohl vor den übrigen Stimmen hervortritt und sich dem Ohre der Gemeinde besonders bemerklich macht. Genug jedes Vorspiel muss vollkommen im Charakter des Chorals selbst gehalten und ausgeführt seyn, und, so kurz es sich gestaltet, doch im Verlaufe seiner harmonischen wie melodischen Führungen so viel als nur immer möglich auf dessen Anfang und seine ganze innere wie äusere poetische Eigenthümlichkeit hinleiten.

Ist das Musikstück, welchem der Generalbassist ein Vorspiel vorauszuschicken hat, ein anderes und dann gewöhnlich grösseres Tonwerk, als Messe u. s. w., so nimmt er zur Ausführung desselben, um seines Zwecks der Vorbereitung und Einleitung willen, am schicklichsten das Hauptthema aus dem folgenden Musikstücke selbst, das sich meistens am Schlusse desselben am deutlichsten ausgedrückt findet, und führt es contrapunktisch, zur nächsten Tonart modulirend, so lange durch, bis die Aufführung selbst beginnen und die Function vollbracht werden soll, also in der katholischen Kirche vor der Messe bis der Priester vor dem Altare seine vorgeschriebenen Ceremonien vollendet hat, worauf die Messe selbst augenblicklich ihren Anfang nimmt. Man begreift, welche grosse Kunstfertigkeit zur schönen Ausführung eines solchen Vorspiels gehört, und hat wahrlich nicht das Recht, so stolz herabzublicken auf die scheinbar einfachen, leichten Accordmassen, die sich hier wie ungesucht und gewöhnlich an einander reihen, aber eine tiefe Bedeutung haben in der Beziehung, in welcher sie, wenn anders sie sind was sie seyn sollen, stehen zu dem frommen Augenblicke des kirchlichen Gottesdienstes selbst. Deshalb hat denn auch die Composition mehr für diese Art von Vorspielen gethan, und durfte und konnte es thun, weil Sinn und Bedeutung, Charakter und Inhalt der ein-

zelnen Theile der Messe etc. immer sich gleich bleiben und nicht so hundert- und mehrfach verschieden sind als bei den einzelnen Chorälen, musste es aber auch thun, weil wir nicht verlangen können, dass jeder kirchliche Organistendienst auch mit einem ausgezeichneten, vollkommenen Meister seines Fachs besetzt sey. Die beste Gelegenheit, seine Kunstfertigkeit und Geschicklichkeit in Vor- und Nachspielen (diese nachher unten) zu offenbaren, hat der katholische Organist nach der Intonation des „*Ite, missa est*": während der Pontifikant mit seiner gesammten Assistenz unter Räucherungen und Weihwassersprengen sich entfernt, kann eine künstlich ausgebildete und durchgeführte Fuge, mit vollem Werke vorgetragen, hier von majestätischer, mächtiger Wirkung seyn.

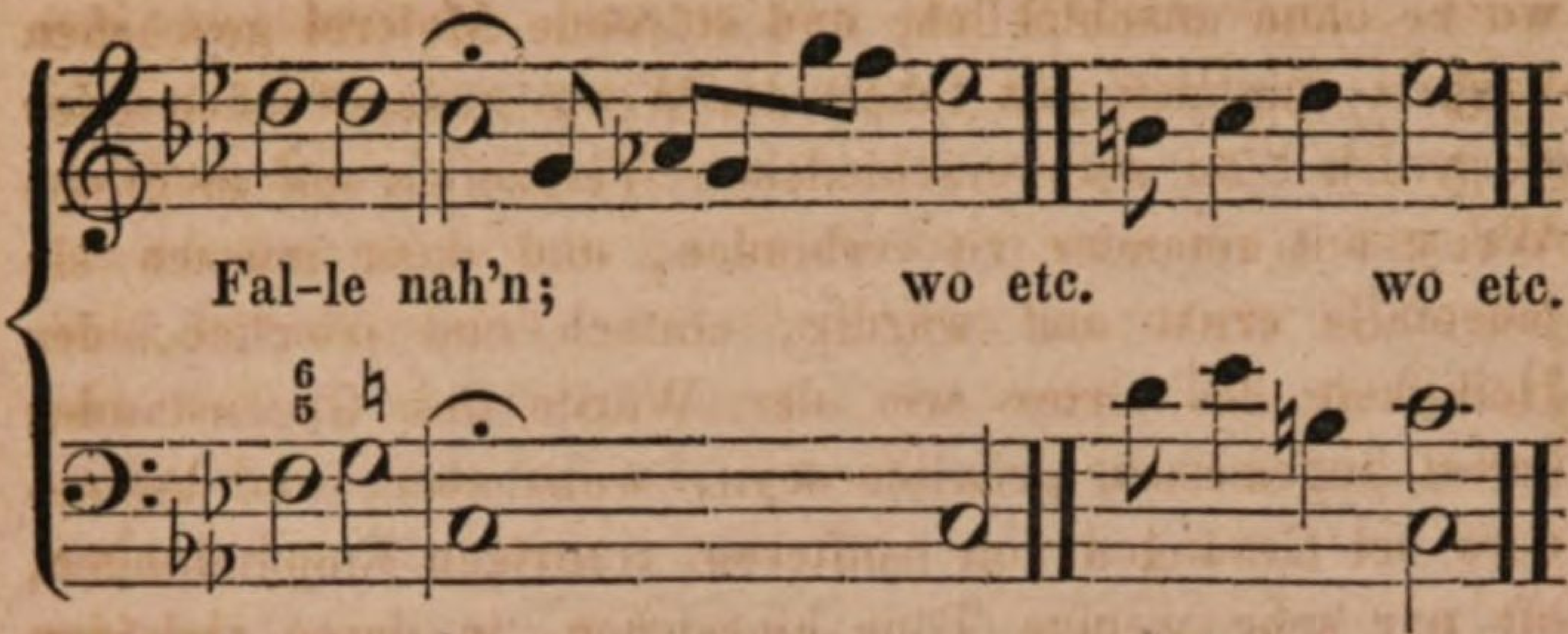
II. Die Zwischenspiele.

Aber nicht blos den ganzen Choral, den Choralgesang, sind wir gewohnt, und hat der Generalbassspieler durch ein freies, ihm überlassenes, Vorspiel einzuleiten, sondern auch jede einzelne Verszeile und Strophe desselben, und da diese Art von Vorspielen mit einer vorhergegangenen Gesangsstrophe selbst noch in Verbindung stehen, so heissen sie Zwischenspiele, Interludien, von dem lateinischen *Interludium* oder französischen *Interlude*. Demnach sind Zwischenspiele bei dem Choralspiele diejenigen kurzen Sätze oder Accordfolgen, durch welche von einer Verszeile des Chorals, auf welche ein Ruhepunkt der singenden Gemeinde (in Notenstimmen durch eine Fermate angedeutet) fällt, zu dem Tone und Accorde, mit welchem die folgende Verszeile anfängt, übergeleitet wird. Auch dehnt man den Ausdruck wohl auf den Satz oder die Accordenfolge aus, durch welche zwei Strophen des Liedes mit einander verbunden werden. Letzteres ist unwesentlich, Ersteres aber, um Lücken zwischen den Absätzen der Choralmelodie zu vermeiden, nothwendig

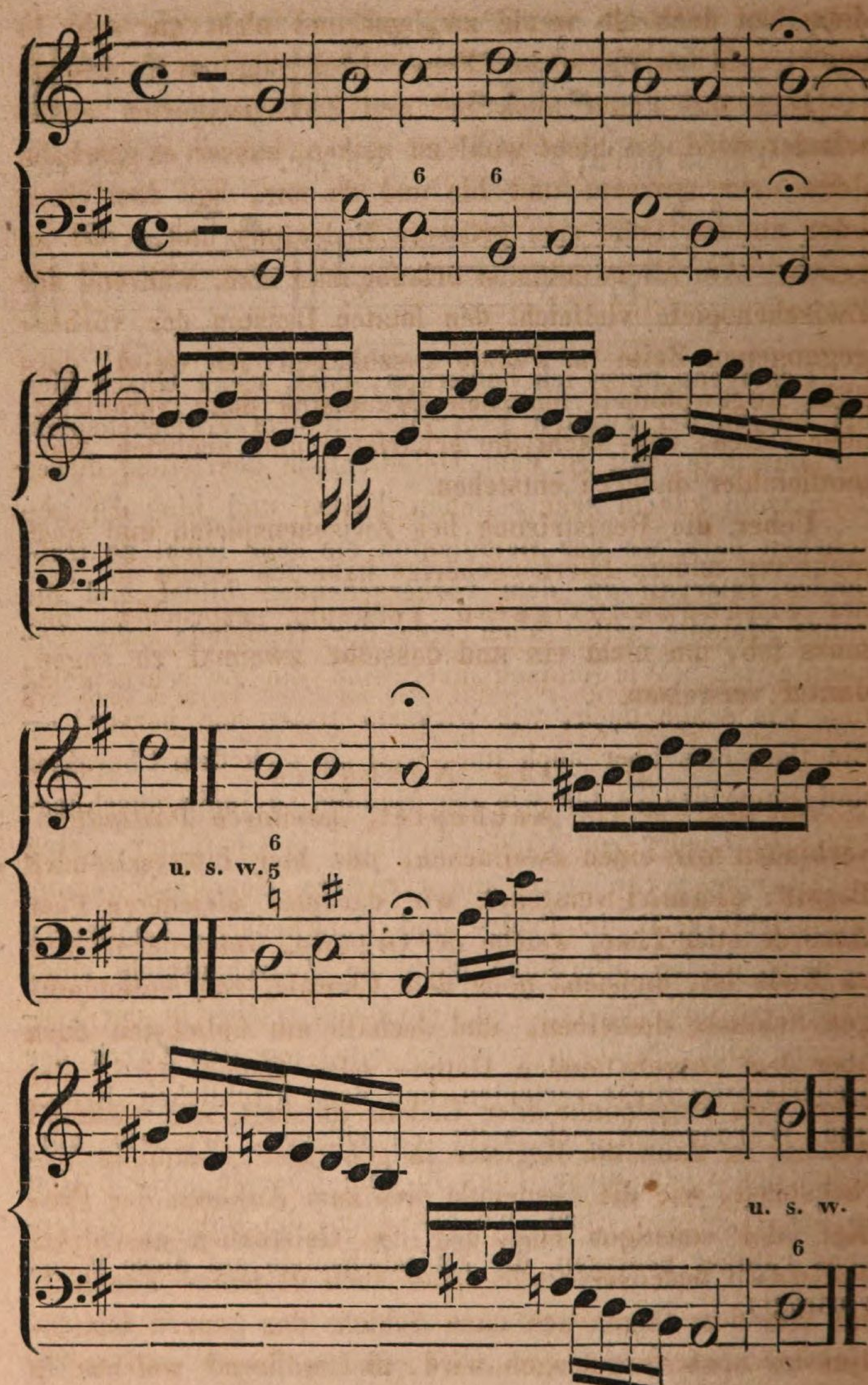
und zweckmässig, nur dürfen die Zwischenspiele keine blossen Verzierungen oder dem Charakter des Chorals widersprechende Figuren enthalten, vielmehr müssen sie den Gesang gleichsam hinführen zu dem Anfange der Melodie der folgenden Verszeile, wie auch zu der Harmonie, mit welcher dieser Anfangston begleitet wird, also auch in Uebereinstimmung mit der Tonart, in welcher dieser Anfang der folgenden Verszeile erscheint: kurz die Zwischenspiele müssen, während die Vorspiele einen einleitenden und vorbereitenden Charakter ansprechen, im ganzen Sinne des Worts überführend, überleitend seyn, und jeder Zuthat sich entschlagen und entziehen, die diesen ihren eigentlichen Charakter stören oder verwischen könnte, aber auch Alles sich aneignen, was zur Vervollständigung und Vervollkommnung dieses Charakters und Zwecks beiträgt. Das ist keine so leichte Aufgabe für den Choralspieler oder Generalbassspieler, und wir dürfen uns kaum wundern, wenn wir nicht selten den unverantwortlichsten Missbrauch mit diesen Zwischenspielen getrieben sehen und hören. Viele, auch unter den Organisten, die nicht mehr zu den angehenden und Anfängern gezählt seyn wollen, sind der Meinung, in den Augenblicken, wo die Gemeinde schweige, müsse der Spieler auch seine ganze Fertigkeit und Kunst entwickeln, und so toben und rasen sie auf der Claviatur herum, häufen Harmonien auf Harmonien, bringen alle ersinnlichen Kunststücke und Künsteleien, Figuren und Figürchen an, wo ein Paar einfache Töne oft einzig und allein von der wahrhaft guten und bedürftigen Wirkung gewesen wären. Zanken wir aber nicht einem solchen Wahne; er beruht auf einer falschen Ansicht von der Sache, den Zwischenspielen; diese sind nicht dazu da, dem Choralspieler zum öffentlichen Beweise seiner Fingerfertigkeit oder der Geläufigkeit seiner Füsse zu dienen, sondern lediglich, um in den folgenden Ton einzuleiten, und —

wo es ohne unschickliche und störende Malerei geschehen kann — zugleich den Inhalt der Worte auszudrücken oder doch den Sinn der verschiedenen Verszeilen auf mögliche Weise mit einander zu verbinden, und dazu müssen sie jedenfalls ernst und würdig, einfach und feierlich, der Heiligkeit des Ortes wie der Würde des Gegenstandes selbst angemessen gehalten seyn, wozu aber, und besonders bei Gesängen von sanfteren, traurigen Empfindungen, oft nur sehr wenige Töne hinreichen, in deren richtigen Auswahl und Gestaltung dann der Choralspieler weit mehr Talent, Geschick, ja Genie und Beruf zu seinem Amte zeigt, als in allen jenen fingerfertigen, unzeitigen Virtuosenkunststückchen. Ich will zum Muster den Choral „Herzlich thut mich verlangen" nach des würdigen Grauns Bearbeitung mit seinen Zwischenspielen hersetzen, freilich des Raumes wegen nur in den Anfangstönen einer jeden Verszeile:





Uebrigens muss ich bemerken, dass, wenn GRAUN hier bei Beginn der zweiten Verszeile mit dem Zwischenspiele zur Bassnote statt zu dem Melodientone überleitet, dieses doch wohl nur in sehr seltenen Fällen und blos da geschehen darf, wo der Melodienton ein sehr leicht zu treffendes Intervall zu dem vorhergehenden bildet und die ganze Melodie selbst auch eine der Gemeinde sehr bekannte ist. Wie einfach aber sind die Zwischenspiele, und wie schön doch, wie wirksam treten sie hervor! — Sie thun dies aber auch nur, weil sie sich dem Charakter und Sinne des Textes wie der Melodie so innig anschliessen. In Lieder von froherem, heiterem Charakter, deren Inhalt eine vergnügtere und erregtere Gemüthsbewegung ausspricht, z. B. in Preis- und Dankliedern, Lobliedern u. s. w. dürfen allerdings auch die Zwischenspiele einen heitereren und froheren Ton annehmen, reicher in der Verzierung sich gestalten, wenn sie sonst nur den Zweck der Ueberleitung nicht verfehlen und dem kirchlichen Ernst- und Würdevollen sich nicht entschlagen, weshalb mir, wenn der vortreffliche TÜRK in dem Chorale „Allein Gott in der Höh' sey Ehr“, wo allerdings die Pulse des Herzens ruhiger schlagen, die Zwischenspiele auf diese Weise vorträgt:


6
6
u. s. w.
6
5
u. s. w.
6

dieselben doch ein wenig zu bunt und nicht gar sehr in der kirchlichen Würde und Feierlichkeit gehalten erscheinen.

Dass das Pedal auch bei den Zwischenspielen angewendet wird, ist nicht wohl zu rathen, ausser es geschähe denn sehr sparsam und hie und da nur, um dem einen oder andern Tone eine grössere Bedeutung und Kraft zu geben. Am allerwenigsten erlaube man sich, während der Zwischenspiele vielleicht den letzten Basston der vorhergegangenen Zeile im Pedale auszuhalten: ich weiss, dass üble Angewohnheit manchen Organisten dazu veranlasst, aber selten, dass nicht die schärfsten und gröbsten Harmoniefehler dadurch entstehen.

Ueber die Registrirung bei Zwischenspielen und noch mehreres andere Hierhergehörige habe ich schon in meiner einundzwanzigsten Vorlesung gesprochen, und muss ich, um nicht ein und dasselbe zweimal zu sagen, darauf verweisen.

III. Das Nachspiel.

Mit dem Worte Nachspiel, lateinisch *Postludium*, verbinden wir einen zweifachen, uns hier interessirenden Begriff: einmal verstehen wir darunter diejenigen Paar Accorde oder Töne, welche der Organist, wenn der Gesang zu Ende ist, meistens noch dem Chorale, zum vollständigen Schlusse desselben, und deshalb am üblichsten auch über dem auszuhaltenden Haupt- oder Grundtone in der Form von Orgelpunkt oder Cadenz anhängt, und während welcher er dann die Register in gehöriger Abstufung zurückstosst, wie die Gemeinde sich zum Anhören der Predigt oder sonstigen Handlung des Geistlichen anschickt; und dann bezeichnen wir damit auch dasjenige Tonstück, das von dem Organisten nach Schluss des ganzen Gottesdienstes noch vorgetragen wird, und während welches in der Regel die versammelte Gemeinde das Gotteshaus verlässt.

Was den ersten Sinn betrifft, so brauche ich mich darüber hier nicht weiter mehr auszulassen, da ich in meiner vorhergehenden dreiundzwanzigsten Vorlesung schon hinlänglich die Lehre von dem Orgelpunkte und den mannigfaltigen Cadenzen absolvirte, und diese Art von Nachspielen — wie gesagt — doch nichts Anderes sind als solche Tonschlüsse im Orgelpunkte, etwa in dieser Form:



die dem letzten Accorde des Chorals in möglichst gebundenem Spiele zu bezeichnetem Zwecke noch angehängt werden.

Betreff des zweiten Sinnes, welchen wir dem Worte Nachspiel unterlegen, muss zunächst wohl bemerkt werden, dass dasselbe, das Nachspiel, in solcher Bedeutung auch wohl Ausgang (*exitus*) genannt wird, von dem Umstande her nämlich, weil die dem öffentlichen Gottesdienste angewohnten Gemeindemitglieder während desselben die Kirche verlassen, aus der Kirche fortgehen. Es muss zugegeben werden, dass dieses Nachspiel, dieser Ausgang, in gar keiner engeren Beziehung mehr zu den vorangegangenen gottesdienstlichen Handlungen steht, und der Organist sich daher wohl einer freieren Wahl der Musikstücke und Spielweise dazu bedienen darf, als etwa bei den Vor- und Zwischenspielen; indessen mit der Würde der Orgel, mit der Heiligkeit des Ortes, der immer vorauszusetzenden andächtigen Stimmung der eben unter dem Segen des Herrn entlassenen Gemeinde, und

namentlich auch mit der Bedeutung des Tages und der Zeit, meine ich doch, sollte dasselbe niemals in einem, auch nur einigermassen fühl- oder scheinbaren Widerspruche stehen. Gewiss auch wird ein verständiger Organist am Charfreitag z. B. ganz anders, weit feierlicher, ernster, würdiger, ja — wenn ich so sagen darf — heiliger postludiren als vielleicht am Weihnachts- und jedem andern Kirchenfeste; wird einen Unterschied machen, wie zwischen den Tagen und seinen Gebeten an denselben, auch zwischen seinen Nachspielen z. B. am Erndtefeste oder am Neujahrstage und Ostern, und selbst bei der freudevollsten Feier sie festhalten in den Schranken kirchlichen Anstandes. Soll dabei, bei diesen Nachspielen, einmal von dem einfachen Choralstyle abgewichen werden, was in manchem Betracht sogar nothwendig scheint, so wähle man dazu eine ernste, unter der Stimmenmasse des ganzen Orgelwerks auch mächtig ergreifende Fuge, einen kräftigen contrapunktischen Satz, figurirten oder gut durchgearbeiteten Choral oder dergleichen, aber niemals etwa Cammerstücke, den Satz eines Rondo's oder Aehnliches, und wenn es sich zu Hause am Clavier oder Pianoforte auch noch so gut ausnähme. Im Grunde ist dieses Nachspiel der einzige Ort während des ganzen Gottesdienstes, wo die prächtige Orgelfuge ihren eigentlichsten Platz findet, und darum sollte sie denn auch nie da fehlen, und nicht — wie ich leider mit meinen eigenen Ohren schon gehört habe — vertreten werden durch Opern-Potpourri's, Tanzmelodien und andern musikalischen Spass.

Ueberschauen wir hiernach nun noch einmal in ihrem Ganzen die eben abgehandelten Gegenstände, das Vor-, Zwischen- und Nachspiel, so weiss ich recht wohl, dass wir Präludien z. B. auch nennen mannigfache andere Clavier- und Orgelstücke, die nicht in einer besonderen Beziehung stehen zu kirchlichem Gebrauch, ja dass man

selbst an jedwed kleines Vorspiel und jene oft sehr wunderbarlich zugestutzten Introduktionen dabei denkt, die keinem Rondo und keiner Variationenkette, keiner Fantasie und keiner Polonaise etc. heutigen Tages mehr fehlen, und nicht selten in einem höchst sonderbaren Contraste stehen mit ihrem folgenden Musikstücke, zu welchem sie überführen so *ex abrupto*, wie etwa nach gewöhnlicher Redensart eine Thüre ins Haus fällt; dass man zu Zwischenspielen auch die Entreacts in Schauspielen und Opern, die Intermezzi und viele andere dergl. Sachen zählt, und unter dem Namen Nachspiele nicht weniger gar mancherlei theatralischer und nicht theatralischer Pomp existirt; allein von diesen und allen solchen verschiedenen Seiten die objectivirten Gegenstände aufzufassen, gehörte eben so wenig hierher, in die allgemeine Generalbasslehre, als es hierorts meine Aufgabe seyn konnte, auch in der bezeichneten Richtung sie noch weiter zu erforschen und in ihrem Wesen zu ergründen, denn die lediglich allgemeine Andeutung zuliess. Eine solch' detaillirte und specielle Darstellung wie Zergliederung ist Sache der besonderen Compositions- und Orgelschule *), nicht aber der Generalbasslehre, so wenig in dieser das Gegebene fehlen durfte, da eben sie zu dem Theile der Kunstwelt sich vorzugsweise hinwendet, die jene Gegenstände ganz besonders nahe angehen, und da, in so weit solche hier berührt wurden, dieselben auch noch in sehr engem Zusammenhange stehen mit dem, was die Generalbasslehre selbst als ihre eigenthümliche Aufgabe anerkennt. In solcher Rücksicht will ich denn auch noch Eins hervorheben, was sich aus den eben angestellten Betrachtungen auf so merkenswerthe Weise in höchst sprechender Gleich-

*) Auch viele einzelne Abhandlungen über Präludirkunst, Zwischenspiele etc. sind erschienen, z. B. von Vierling, Hiller u. A., die zu weiterem Unterrichte studirt werden müssen.

heit ergiebt: einen so verschiedenen Zweck an sich Vor-, Zwischen- und Nachspiele verfolgen, und einen so wesentlichen Einfluss auf ihren ganzen Charakter wie ihre praktische Anordnung diese Verschiedenheit des Zwecks auch übt, so kommen alle hinsichtlich ihres inneren wie äusseren Wesens doch darin völlig überein, dass sie, mit dem Chorale und jeder Kirchenmusik selbst, vollkommen angemessen und entsprechend seyn müssen der Heiligkeit des Orts, der Kirche, und der Feierlichkeit des Augenblicks, wie des darin uns beherrschenden Gefühls, der Andacht, und dass sie es eben sind, wo der Organist sein Genie in der Erfindung, seine Kenntnisse in der Harmonie und seine ganze Fertigkeit in Behandlung seines Instruments, wie seine tiefe Einsicht in die Wichtigkeit und Bedeutsamkeit seines Berufs mit der grössten Freiheit zu entwickeln und zu offenbaren im Stande ist, wozu anzuregen und was nie aus den Augen zu verlieren, ich denn ermahnend und mit freundlichster Empfehlung auch schliesse mit Grüneisens eben so schönen als wahren, tief gefühlten Worten über die Bedeutung des kirchlichen Liedes und der kirchlichen Musik überhaupt. Das religiöse Verständniss — sagt Consistorialrath Grüneisen in seiner Schrift über Gesangbuchsreform — wird vorzugsweise und zunächst befördert durch Belehrung, das religiöse Leben durch Gebet und Willensrichtung, das religiöse Gefühl und fromme Bewusstseyn aber durch Solches, was unmittelbar zum Gemüthe dringt, die Empfindung am tiefsten erregt, am meisten belebt, am völligsten befriedigt, und das ist die Musik. Das Organ heiliger Gefühle ist die heilige Kunst, vornehmlich die Musik, der Gesang, das Lied. Daher ist, und zwar aus diesem Grunde gewiss nicht weniger als aus polemischer Scheu vor den Ausartungen des Götzendienstes in Gemälden und Bildwerken, jene Kunst des Gesangs bereits in der apostolischen Gemeinde gepflegt worden. Daher findet noch jetzt auch in

der Einsamkeit ein gläubiges Gemüth die reinste Erquickung in einem schönen geistlichen Liede, die tiefste Kräftigung und Beruhigung in einer, von würdiger Dichtung erläuterten, frommen Melodie. Die Musik spricht auch unter allen Künsten am unmittelbarsten die Empfindung aus und wirkt auf sie zurück. Das heilige Gebäude eines christlichen Domes, ist aus dem, die Fantasie beherrschenden Verstande des Meisters und der von ihm repräsentirten Bauhütte hervorgegangen, und ist daher auch, wie eine aus weiser Begeisterung entsprungene Predigt, der Gegenstand staunender Betrachtung, welche von dem Thema des Grundplans in ungehemmter Spannung der Aufmerksamkeit durch alle Momente der Entfaltung des künstlerischen Gedankens emporgezogen erst in der Lilie der Thurmspitze, worin das Kreuz oder die Jungfrau steht, ihren Abschluss und ihre Befriedigung findet. Das Werk des Malers oder Bildschnitzers, des Erzgiessers oder Steinmetzen ist nicht sowohl ein Lehrmittel für die rohe Jugend und den ungebildeten Theil der Gemeinde, weshalb man im Mittelalter die christlichen Bilder *biblia pauperum* genannt hat, als vielmehr durch das sinnliche Vehikel der Form und Farbe geeignet, die Sehnsucht nach dem Unendlichen, das Verlangen nach den Tugenden der Heiligen zu wecken. Deshalb sind solche Werke gemeiniglich auch durch Gelübde und Stiftung in die Kirchen gekommen, und hängt mit ihnen das Gebet, als die tiefste Willensrichtung, so nahe zusammen, dass man sogar in den Zeiten des Aberglaubens sich verirrt hat, auch zu anstatt nur vor den Bildern zu beten. Aber die Musik ist, wie die unsinnlichste, so auch die ausschliessende Trägerin des frommen Gefühls, und nur durch den Text im Gesange wird sie mit dem bestimmten christlichen Gedanken vermählt, der aber selbst ihr möglichst gleichartig, Ausdruck der Empfindung, schönes Bild oder edle Vergleichung seyn muss, um das Gefühl nicht zu ver-

wischen, sondern, indem er es beleuchtet, zu erhöhen. „Und — sagte Luther — ich will die heilige *Musica* nur sehen im Dienste Des, der sie gesandt und geschaffen hat.“ Im Dienste dessen denn geschehe auch Alles, was der Generalbassspieler thut, sonderlich in der Kirche, und was er dann thut, ist gut, ist herrlich, ist schön.

Sachregister.

Abgeleitete Consonanzen, 70.
Abstammende, abgeleitete Intervalle, 62.
Accompagnamento (Accompagnements), 204, 487.
Accord der grossen Septime, 296.
Accord mit Vor- und Aufhaltungen, 425.
Accordenlehre, 217.
Accordi, 204.
Achromatischer Accord, 230.
Aeolische Kirchentonart, 517.
Aliquottöne, 99. 252.
Allgemeine harmonische Gesetze für das Generalbassspiel, 264.
Alterirte Dissonanzen, 77.
Alterirte Intervalle, 223.
Angehängte Töne, 78.
Anticipationen, 165. 169. 472. 477. 531.
Antiphonia, 86.
Aufhalt, 77. 165. 425. 531.
Auflösung der Dissonanzen, 79. 348.
Ausgang, 572.
Ausgedehnte Harmonie, 94.
Ausgedehnte Hülfsnoten, 168.
Aushaltende Cadenz, 541.
Ausweichung, 120. 124.
Basis, 6.
Bass, 6. 149.
Bassbezifferung, s. Bezifferung des Basses.
Basso continuo, 21. 30.
Basso ostinato, 30.
Bassus, 6.
Begleitung, 487.
Beitöne, 99.
Bezifferter Bass, 21.
Bezifferter Choral, 500.
Bezifferung des Basses, 175. 473.
Bezifferung des Dreiklangs, 314.
Bezifferung des kleinen und grossen Nonenaccords, 373.
Bezifferung des Septimenaccords, 346.
Bezifferung des grossen Sextenaccords, 399.
Bezifferung des Terzdecimenaccords, 417.
Bezifferung des Undecimenaccords, 409.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Böser Querstand, 220.
Bravour Cadenz, 561.
Brechen der Accorde, 242.
Cadenz, 545.
Cadenza d'inganno, 551.
Charakteristischer Ton, 125.
Choralspiel, 499. 500.
Chordae elegantiores, 481.
Chorton, 39.
Chromatischer Accord, 230.
Clausula, 545.
Compensation der Orgelstimmen, 507.
Concordanzen, 87.
Consonanzen, 66.
Contrapunct, 105.
Crescendo, 488.
Decime, 40.
Diapason, 86.
Diapente, 86.
Diaphoneia, 86.
Diatessaron, 86.
Disdiapason, 86.
Disharmonie, 99.
Dissonanzen, 66. 76. 269. 348.
Ditonus, 51.
Dominante, 125.
Dominantenaccord, 125. 126. 133.
Dominantseptimenaccord, 348.
Doppeltes Intervall, 59. 61.
Dorische Kirchentonart, 517.
Dreifaches Intervall, 59. 61.
Dreiklang, 105. 177. 289. 302. 306. 308. 311. 315. 426. 456. 472.
Dreistimmige Harmonie, 101.
Durchgangsaccorde, 481.
Durchgehende Noten (Durchgangstöne), 104. 165.
Durdreiklang, 105. 288. 316. 317.
Eigenthümliche Harmonie, 101.
Einfacher Bass, 161.
Einfaches Intervall, 59. 61.
Einklang, 46. 69.
Enge Harmonie, 94. 269.
Enge Hülfsnoten, 168.
Enharmonische Accorde, 130.
Enharmonische Tonarten, 130.
Enharmonischer Tonwechsel, 129 130.
Erweiterte Harmonie, 94.
Falsche Cadenz, 551.
Falsche Quintenfolgen, 235. 237. 241. 248. 321. 335.
Falsche Octavenfolgen, 235. 237. 241. 248. 321. 335.
Farbloser Accord, 230.
Figurirte Harmonie, 105.
Forte, 487.
Füllstimme, 104.
Fundamentum, Fundamento, 31.
Fünfstimmige Harmonie, 101.
Ganzer Ton, 50.
Gedrängte Harmonie, 94.
Generalbass, 5. 8.
Generalbassschrift, 175.
Gross, 43. 44.
Grosse Cadenz, 559.
Grosser ganzer Ton, 50.
Grösser halber Ton, 48. 50.
Grosse None, 77.
Grosser Nonenaccord, 134. 373.
Grosse Quinte, 69.
Grosse Secunde, 48.
Grosse Septime, 56. 77. 220. 429. 456. 525.
Grosse Sexte, 55. 69.
Grosser Sextenaccord, 236. 399.
Grosse Terz, 51. 69. 447.
Grundaccord, 316.
Grundbass, 31. 155. 175.
Grundconsonanzen, 70.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Grundstimmen, 31.
Grundton, 149. 173. 174. 175.
Halbcadenz, 559.
Halber Ton, 50.
Harfenbass, 163. 170.
Harmonie, 92.
Harmonische Beitöne, 165.
Harmonischer Dreiklang, 315. 330.
Harmonische Gesetze für das Generalbassspiel, 264.
Harmonisches Intervall, 59.
Harmonische Verwandtschaft, 112.
Hauptharmonie, 101. 174.
Hauptnoten, 165.
Hauptseptime, 57.
Hauptseptimenaccord, 236, 399.
Hauptton, 174.
Haupttonart, 174.
Höhe, 33.
Homophonia, 86.
Hülfsnoten, Hülfstöne, 104. 165. 167.
Interludium, Interlude, 566.
Intervall, 32. 39. 61.
Ionische Kirchentonart, 517.
Kammerton, 39.
Kirchentonarten, 517.
Klang, 32. 33. 36.
Klein, 43. 44.
Kleiner ganzer Ton, 50.
Kleiner halber Ton, 50.
Kleine None, 77.
Kleiner Nonenaccord, 135. 373.
Kleine Quinte, 77. 78. 91.
Kleine Secunde, 48.
Kleine Septime, 57. 77. 78.
Kleine Sexte, 56. 69.
Kleine Terz, 52. 69.
Kreuzen der Stimmen, 256.
Lehre vom reinen Satz, 217.
Leiterfremd, 145.
Leitton, 125. 525.
Lydische Kirchentonart, 517.
Melodie, 117. 503.
Melodik, 260.
Melodisches Intervall, 59.
Mitklingende Töne, 99. 252.
Mixolydische Kirchentonart, 517
Modificirter Bass, 159.
Modulation, 120.
Molldreiklang, 105. 316. 317.
Murkybass, 163. 171.
Nachspiel, 561. 571.
Natürliche Intervalle, 62. 65.
Nebenharmonie, 101. 165.
None, 40. 373. 426.
Nonenaccord, 106. 291. 297. 373. 426.
Nonquartenaccord, 440.
Nonquartsextenaccord, 299, 432.
Nonseptimenaccord, 435, 443.
Nonsextenaccord, 430.
Non-Undecimen-Terzdecimenaccord, 299.
Note cambiate, 167.
Obligat, 494.
Octave, 40. 43. 58. 69. 105. 243. 252. 322. 333.
Octavenfolge, 232.
Orgelpunct, 480. 539. 540.
Ortographie, musikalische, 41.
Parallelen, 234.
Paraphonia, 86.
Phrygische Kirchentonart, 517.
Piano, 487.
Pizzicato, 488.
Plein-chant, 500.
Postludium, 571.
Praeludium, 562.
Praeambulum, 562.
Prelude, 562.
Prime, 40. 46. 69.

Quarte, 40. 43. 53. 62. 69. 245. 430.
Quartnonenaccord, 296. 440. 457.
Quartquintenaccord, 295. 428. 433.
Quartquintseptimenaccord, 450.
Quartseptimenaccord, 295, 432. 434. 442. 443.
Quartseptnonenaccord, 447.
Quartsextenaccord, 289. 303. 306. 309. 311. 340. 430. 432. 446. 448. 450. 465. 472. 531.
Quartsextnonenaccord, 432. 444. 446.
Quartsextseptimenaccord, 448.
Quasi-Accorde, 481.
Querstand, 222.
Quinte, 40. 43. 54. 69. 105. 245. 253. 322.
Quintenfolge, 332.
Quintnonenaccord, 295.
Quintquartenaccord, 295.
Quintsextenaccord, 290. 292. 304. 307. 309 311. 357. 384. 433. 436. 449. 466. 475. 531.
Recitativo, 491.
Regelmässige Noten, 167.
Regeln der Melodik für das Generalbassspiel, 260.
Register (Orgelregister) 508.
Registriren, 509.
Registrirung, 508.
Rein, 43. 47.
Reine Harmonie, 105.
Reines Intervall, 64.
Reine Quarte, 53. 64. 69.
Reine Quinte, 54. 64. 69.
Reiner Satz, 217.
Relatio non harmonica, 220.
Retardation, 428.
Rhythmus, 278.
Schall, 32.
Schein-Accorde, 481.
Schlussformel, 545.
Sechsstimmige Harmonie, 101.
Secunde, 40. 42. 48. 62. 427.
Secundenaccord, 292 366. 393. 427. 436. 453. 531.
Secundquartenaccord, 295. 367. 450. 453. 468.
Secundquartquintenaccord, 477.
Secundquartsextenaccord, 290. 305. 308. 310. 311. 367.
Secundquintenaccord, 295. 473.
Secundterzenaccord, 477.
Seitentonarten, 517.
Semitonium modi, 537.
Septime, 40. 43. 56. 346. 432.
Septimenaccord, 106. 125. 288. 290. 292. 303. 307. 309. 311. 346. 350. 381. 434. 447. 466. 475. 531.
Septnonenaccord, 435.
Sequenz, 354.
Sexte, 40. 43. 55. 69. 334. 429.
Sextenaccord, 289. 302. 306. 309. 311. 329. 399. 429. 465. 472. 530.
Sextnonenaccord, 430.
Sextquartenaccord, 289. 340.
Sextquartseptimenaccord, 298.
Sextseptimenaccord, 299. 434.
Sextseptnonenaccord, 448.
Signatur, 190.
Spiel des Dreiklangs, 314.
Spiel des kleinen und grossen Nonenaccords, 373.
Spiel des Septimenaccords, 346.

Spiel des grossen Sextenaccords, 399.
Spiel des Terzdecimenaccords, 417.
Spiel des Undecimenaccords, 409.
Staccato, 488.
Stamm-Accord, 316.
Stamm-Intervall, 62.
Stimmenton, 39.
Supponirte Ausweichungen, 142.
Symphoneia, 86.
Tabelle der Bassbezifferung, 312.
Takt, 490.
Tasto solo, 205.
Tempo, 490.
Tenuto, 493.
Terz, 40. 42. 51. 62. 105. 253. 323. 334.
Terzdecime, 77.
Terzdecimenaccord, 297. 417. 462.
Terzdecimen - Septimenaccord, 299.
Terzenfortschritt des Grundbasses, 113.
Terzquartenaccord, 292. 361. 388. 436. 451. 467. 475. 531.
Terzquartsextenaccord, 290. 304 307. 310. 311. 361. 399.
Terzquintseptimenaccord, 451.
Terzsextenaccord, 433.
Tiefe, 33.
Ton, 32. 35. 36.
Tonika, 174 175.
Tonschluss, 545.
Transitus irregularis, 167.
Transitus regularis, 167.
Trias harmonica, 316.
Tritonus, 53.
Trommelbass, 163. 172.
Trugschluss, 551.
Uebergang, 122. 124.
Uebermässig, 43. 45. 47.
Uebermässige Intervalle, 223.
Uebermässige Octav, 220.
Uebermässige Quarte, 53. 220.
Uebermässige Quinte, 55. 77. 78. 220. 447.
Uebermässige Secunde, 48. 220.
Uebermässige Sexte, 56. 77. 220.
Uebermässiger Sextenaccord, 259 399. 400.
Umgekehrter Bass, 157.
Umkehrung, 111. 157. 329.
Unbezifferte Stimme, 21.
Undecime, 40. 77.
Undecimenaccord, 294. 456.
Undecimennonenaccord, 296. 409.
Unharmonischer Querstand, 220.
Unisonus, 46. 69. 244.
Unregelmässige Cadenz, 546.
Unregelmässig falsche Cadenz, 557.
Unterbrochene Cadenz, 558.
Unvollkommene Consonanzen, 70.
Unvollkommener Tonschluss, 545
Unvollständige Cadenz, 546.
Unvollständiger Dominantenaccord, 137.
Verdeckte Octaven, 247.
Verdeckte Quinten, 247. 370.
Verdopplung der Intervalle, 250.
Verhalten des Generalbassspielers in Beziehung auf den Rhythmus, 278.
Vermindert, 43. 45.
Verminderter Dreiklang, 137. 201.
Verminderte Intervalle 223

Verminderte Octav, 220.
Verminderte Quarte, 53.
Verminderte Quinte, 54. 78.
Verminderte Septime, 58. 77.
Verminderter Septimenaccord, 135.
Verminderte Sext, 220.
Verminderte Terz, 52. 220.
Vertheilte Harmonie, 94.
Verzierter Bass, 161. 163.
Verzögerte Cadenz, 557.
Vierfaches Intervall, 59. 61.
Vierstimmige Harmonie, 101.
Vollkommene Consonanzen, 70.
Vollkommene Harmonie, 101.
Vollkommener Tonschluss, 545.
Vorausnahme, s. Anticipationen.
Vorbereitung der Dissonanzen, 79. 348. 362.
Vorhalt, 77. 165. 207. 425. 531.
Vorspiel, 561. 562.
Wechselgang der Accorde, 345. 478.
Wechselnoten, 167.
Weite Harmonie, 94. 269. 370.
Weite Hülfsnoten, 168.
Wesentliche Dissonanzen, 76.
Zergliedern der Accorde, 242.
Zerstreute Harmonie, 94. 370.
Zufällige Dissonanzen, 76. 426.
Zufälliges Intervall, 65.
Zweistimmige Harmonie, 101.
Zwischenspiel, 561. 566.

H.H

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schilling, Gustav,

Allgemeine Generalbasslehre mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker, Organisten und gebildete Dilettanten

Darmstadt 1839

Mus.th. 2981 z
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599407-7